البلاغة العربية والنقد عند العرب

إعـــــــــــــــداد

دكتـــــور

تامر محمد عبد العزيز

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

كلية دار العلوم جامعة المنيا

دكتـــــور

طـــارق مختـــار سعد

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

كلية دار العلوم جامعة المنيا

القسم الأول

البلاغة العربية (علم البيان)

دكتور

تامر محمد عبد العزيز

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

□

المقدمة

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده...

أمابعد؛

فإن البلاغة علم أصيل ذو منزلة عالية ومكانة رفيعة بين علوم العربية، وكان لنشأتها المتصلة بالبحث في قضية الإعجاز القرآني أثر كبير في علو قدر هذا العلم الجليل، ولو لم تكن للبلاغة فائدة سوى إدراك أسرار الإعجاز القرآني لكفاها شرفاً ونبلاً وعلو منزلة بين الفنون والعلوم.

وهذا الكتاب محاولة لطرح تصور جديد في دراسة البلاغة العربية، وتحديداً علم البيان. حاولت فيه تقديم المادة العلمية بصورة يقبلها ذوق الطالب المبتدئ؛ فكان شغلي الشاغل محاولة البحث عن أسلوب يسير أقدم من خلاله المحتوى، حتى يستطيع الطالب فهم قواعد البلاغة وأصول ذاك العلم، ليستطيع من خلاله أن يواجه النصوص على اختلافها ويستخرج ما فيها من جماليات وفق ما درس في هذه المرحلة التعليمية.

إن مهمة الدرس البلاغي في الأساس تكوين ذائقة التلقي لدى الدارس، بحيث يكون ما يدرسه نواة لمعايشة النصوص الأدبية واختبار قدرته على الغوص في أعماقها واستخراج لآلى النص الدفينة والإحساس بجماليات النصوص والتعايش بكل قواه المعنوية مع النص للبحث عن اتساع الدلالة دون الوقوف على المعنى المباشر من دلالات الألفاظ.

والمتأمِّل في جوهر مباحث البلاغة سيجد أن غايتها في الأساس الإغراق في المعاني ورحابة الأفق الدلالي لتجاوز الظاهر إلى ما شفَّ وخفي ودقَّ من

المعاني. ولعل هذا يتضح في مباحث التشبيه والمجاز بشقيه (المرسل والاستعارة) والكناية والجناس والتورية وغيرها من المباحث.

إن دراسة البلاغة بهذا المنحى تحوِّل الدارس من مجرَّد متلقٍ سلبي يحاول فهم القاعدة وحشد ما يناسبها من أمثلة يحاول حفظها ثم سرعان ما ينساها إلى ناقد متذوّق ذي إحساس مرهف وحسٍّ لغوي تقوم بينه وبين النص مشاركة وجدانية؛ إنها المتعة التي نحاول أن نبحث عنها في حياتنا، لكنها هنا متعة فنية حين يكون النص والقارئ مشاركَين في عملية الإبداع الأدبي والنقدي.

أشرت في بداية الكتاب إلى أهمية البلاغة في حياتنا، وتناولت في علم البيان مفهوم البيان لغة واصطلاحاً، وأثره في تفاوت أساليب التعبير، ثم تعرضت لمباحث البيان: (التشبيه ـ المجاز اللغوي بشقيه "الاستعارة والمجاز المرسل" – الكناية).

وقد راعيتُ أن يكون أسلوب الكتاب بسيطاً ومفهوماً دون أن يخلّ ذلك باللغة العلمية. فشرحت المفاهيم الأساسية لمصطلحات مباحث علم البيان، وأكثرت من الشواهد وتحليلها، وحرصت على تنويعها ما بين القرآن والحديث والشعر العربي وسائر كلام العرب. وجعلت في نهاية كل مبحث أسئلة وتمرينات عليه. وإني لأرجو الله عزّ وجلّ أن تكون هذه المحاولة رائقة وماتعة لطلاب العلم.

وبعد؛ فإني أعتذر عن أي خطأ ورد في ثنايا الكتاب، وبخاصة إذا كنت قد نسيت أن أعزو حقّاً لصاحبه، ولست أدّعي لهذه المحاولة الكمال، فقد أبى الله عز وجلّ إلا أن يكون كتابه كاملاً، ولَمْ يُعْصَم من البشر بعد الرسل أحد، وما بذلته هنا من جهد فهو جهد المُقِلّ، فما كان فيه من توفيق فالفضل لله وحده، وإن كانت الأخرى فمن هفوات نفسي وقصور طاقتي. وأسأل الله الصواب والإخلاص، فهو الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

دكتور
تامر محمد عبد العزيز

مدخل

تُعدّ البلاغة جزءاً أساسياً في حياتنا لا يُمكِن أن يُستغنَى عنه؛ فمِنْ منَّا لا يستعملها أو لا يستمع إلى مُعطياتها التي نراها شاخصة في حياتنا اليومية؟! سواء ما نُمارسه نحن - دون أن ندري- أو يمُرُّ على مسامعنا. فمن يمتلكها يمتلك ناصية الكلام، والقدرة على التأثير في الناس. وكم من موقف كانت بلاغة المتكلّم وسيلته للنجاة والخلاص مما تخشى عواقبه.

إن حياتنا يتأسس جزء كبير من ممارساتها الكلامية على ممارسة تعبيرات بلاغية لها مباحثها الخاصة في علم البلاغة. مَنْ منَّا لا يسمع أو يُردّد عبارات من قبيل: النجم فلان، بتشبيه عالي الرتبة والمكانة بالنجم، أو تشبيه القاسي بالصخر، والبليد بالجماد، والشديد بالحديد، واللئيم بالكلب، والمكَّار بالثعلب... بل إن هذه الوسائل تطرّقت إلى مجال الرياضة كما نسمع (الساحرة المستديرة، تعانده الكرة، يغازل الشباك، الصخرة التي تتحطّم عندها آمال المهاجمين، يعزف لحناً كروياً، مباراة نارية...). وهي أيضاً وسيلة ربما استخدمها الباعة في الاسواق للترويج لسلعهم على نحو ما نسمع من تشبيه بعض الخضروات ببعض الفواكه بياناً لقيمتها وجمالها، أو تشخيصها بإطلاق وصف (مجنونة) عليها، ووصف الأسعار بالنار المشتعلة...

والبلاغة وسيلة أيضاً - إذا أُحسن توظيف معطياتها- قد يستخدمها الساسة المعاصرون - كما استُخدمت من قديم الأزل- في كسب قلوب الناس واستمالة الشعوب والترويج لقضاياهم، وكم من سياسي مفوّه استطاع أن يتجاوز بعض

المحن التي مرّت بها بلاده ببلاغته وحكمته، ومعلوم أن البلاغة والحكمة صنوان، والبلاغة في الأساس تحوي شقين مهمين وهما الاتصال والحجاج، وهما نظريتان لهما مجالهما الواسع في البلاغة الحديثة؛ إذ يتعلّقان بعملية التأثير والإقناع.

وقد برهنت البلاغة القديمة على ذلك؛ فيقال: كلام بليغ؛ أي بلغ من المنزلة قدراً يؤهّله للاحتفاظ بمكانٍ في قلب مَن يستقبله وفي وعيه (تأثير عاطفي وإقناع عقلي). وقالوا قديماً: البلاغة إيصال المعنى إلى نفس السامع فيفهمه؛ فالبلاغة بالتالي اتصال؛ لذا تعرّف البلاغة اصطلاحاً بأنها "تأدية معنى جليل بعبارة فصيحة صحيحة لها في النفس أثر مع ملاءمة ذلك لمقتضى الحال".

قال صاحب الإيضاح (الخطيب القزويني): "وأمّا بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته".

إن هناك صلة وثيقة بين البلاغة والحكمة؛ لذا تُعَرَّف الحكمة بأنها "قول ما ينبغي، في الوقت الذي ينبغي، على الوجه الذي ينبغي".

وبالتالي فلابد أن تكون هناك صلة مقنعة بين ما يرسله المتكلّم من لُغة، والسياق الذي يتم استقباله فيه بمحدداته الزمانية والمكانية؛ لأنّ قابلية التواصل تعتمد على قراءة السياق المحيط بعملية الإنتاج والتلقي من أجل إفراز منتج لغوي يحمل مقوّمات التأثير والتوجيه. وهذا الأمر هو عينه الذي يمارسه الساسة.

والبلاغة كذلك لغة حرب عالمية، أو هي إحدى الاستراتيجيات التي تستعين بها الدول ذات القوة الاقتصادية والسياسية الهائلة التي تسعى إلى الهيمنة على العالم، والسيطرة على مصادر الطاقة، وتجفيف منابع الإرهاب بالنسبة لها (مصادر الخطر)، فتراها تستخدم البلاغة في صورة ترهيب أو ترغيب ، وبخاصة المجاز، وفق ما تمليه عليها مصالحها المشتركة ومنافعها المرجوة؛ لذا نجد بعض العبارات التي تتردد في وسائل الإعلام، مثل:

ولادة شرق أوسط جديد، الفوضى الخلاقة، الاحتواء المزدوج، الحرب المفتوحة، حدود الدم، الحرب الباردة، القنابل الذكية، الوعد الصادق، القوى الناعمة، يستخدم لغة المدفع، يحمل غصن الزيتون...

إن مثل هذه العبارات المجازية تحاول حشد التأييد والدعم والترويج لبعض القضايا المُراد إثباتها، أو تحقيقها عملياً على أرض الواقع تنفيذاً لاستراتيجياتها المُعلنة أو غير المُعلنة.

وبهذا يتبين لنا أن البلاغة تمثّل جزءاً مهماً تقوم حياتنا عليه؛ فهي إحدى الوسائل الأدائية التي يُمكن توظيفها في شتى مجالات الحياة، فهي وسيلة التواصل، ويحمل بها الخطاب مقوّمات التأثير والتوجيه.

علم البلاغة:

تأسّس علم البلاغة في الأساس خدمة للنص القرآني للكشف عن وجوه إعجازه ومناط فصاحته وبلاغته. وقد مَرَّ الفكر البلاغي بمراحل عديدة حتى وصلنا بالشكل الحالي: (مرحلة النشأة على هامش العلوم الأخرى – مرحلة التكامل المشترك – مرحلة الاستقرار والتفرّد – مرحلة الجمود).

وقد تحددت علوم البلاغة بشكلها النهائي الذي وصل إلينا في ثلاثة علوم هي: (المعاني – البيان – البديع) على يد أبي يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ) في القرن السابع الهجري في كتابه (مفتاح العلوم) وتحديداً القسم الثالث من كتابه الذي قسَّمه إلى ثلاثة أقسام (الصرف– النحو– البلاغة). وقد جعل البلاغة علمين أساسيين، هما: (المعاني والبيان)، وألحق بهما مباحث علم البديع. ومعه استقر البحث البلاغي. وبقي هذا الكتاب محوراً للتأليف، فظهرت كثير من شروحه، ولعلَّ أهمها تلخيص المفتاح ثم الإيضاح للخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ).

أهمية دراسة البلاغة: [1]

---

(1) راجع: د.حسن البنداري: في البلاغة العربية – علم البيان، ص١٠-١٤.

دراسة الفنون البلاغية يحقق عدداً من الأغراض الضرورية؛ منها:

١- إدراك أسرار الإعجاز القرآني.

٢- القدرة على فحص النصوص الأدبية وتميز جيدها من رديئها.

٣- التوصل إلى سلامة التعبير وحسن الصياغة.

٤- القدرة على حسن اختيار النصوص الصحيحة والملائمة للذوق.

٥- امتلاك أسلوب التذوق السليم والانفعال بالمعنى.

٦- الإحساس بالجمال والتعبير عنه وعن خلجات النفس وأسرار القلب، فهي تتصل بالحياة عامة .

البيان – تحرير المصطلح: (٢)

عُرف البيان بداية بدلالته اللغوية من حيث دلالته على كل ما من شأنه الإبانة عن المعنى بأية طريقة من طرائق التعبير، متى دخل دائرة البحث البلاغي. ويعد الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أول من استعمل مصطلح البيان استعمالاً بلاغياً، فالبيان عنده:

"اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى، وهتك حجاب الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته... ومدار الأمر الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأفصحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع".(٣)

وأصناف الدلالات على المعاني عند الجاحظ خمسة:

١-اللفظ. ٢-الإشارة.

٣- الخط. ٤-العَقْد : الحساب.

(2) راجع: د.أحمد سعد محمد: مدخل إلى البلاغة العربية، ص ٧٧- ٨٦.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ص ٤٣.

٥- النَّصْبَة (الحالة الناطقة بغير لفظ، والمشيرة بغير يد)، قال الفضل بن عيسى:

"سَلِ الأرضَ فقل: مَنْ شَقّ أنهارك، وغرس أشجارك، وجني ثمارك؛ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارًا".

إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغيين(ت٤٧١هـ)؛ ليعدّ الفصاحة، والبلاغة، والبيان، والبراعة كلها مصطلحات – أو قل صفات – تنبئ عن درجة من درجات التميز في أداء الكلام."[٤] حتى تمَّ له مسمى "علم" بتمييزه عن "علم المعاني" على يد أبي يعقوب السكاكي بتقسيمه علوم البلاغة.

البيان لُغَةً:

يدور مدلول مادة "بَيَنَ" في اللغة حول معاني:

(الظهور – الإيضاح – الكشف).

في لسان العرب: البيان، ما يُبَيِّن الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء بياناً: اتضح، فهو بيِّن، والجمع أبْيَناء، وأبنته أنا، أي أوضحته، واستبان الشيء: ظهر، والبيان: الفصاحة واللَّسِن، وكلام بيِّن: فصيح، والبيان: الإفصاح مع ذكاء، والبيِّن من الرجال الفصيح ... وفلان أبين من فلان؛ أي أفصح منه وأوضح كلاما".[٥]

وفي القرآن: {عَلَّمَهُ الْبَيَانَ}[الرحمن:٤] أي: التبيين عما في ضميره، وهذا شامل للتعليم النطقي والتعليم الخطي، فالبيان الذي ميز الله به الآدمي على غيره من أجل نعمه، وأكبرها عليه. و (الْبَيانَ) عَلَى هَذَا الْكَلَامُ وَالْفَهْمُ، وَهُوَ مِمَّا فُضِّلَ بِهِ

---

(4)عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ص٤٣.

(5) راجع: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بين).

الْإِنْسَانُ عَلَى سَائِرِ الْحَيَوَانِ. ونظير الْكِتَابَةُ وَالْخَطُّ بِالْقَلَمِ قوله تعالى: {الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم}[العلق: ٤، ٥] (٦)

وفي الحديث: (إِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْرًا)(٧) شُبِّه البيان بالسحر لما فيه من قوة التأثير، إذ به تُستمال القلوب.

البيان اصطلاحاً:

يدلّ هذا المصطلح على مجموعة من الطرائق التعبيرية التي تشترك في صفة الإبانة، وتختلف في درجة الإيضاح كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية.

وهو "علم يُعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة مع مطابقة مقتضى الحال".

فعلم البيان له أصول وقواعد يُعرَف من خلالها إمكانية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه كما سيأتي، وهو بهذا المفهوم يختلف عن علم المعاني الذي يبحث في بناء الجمل وتنسيق أجزائها تنسيقاً يطابق مقتضى الحال، كما يختلف عن علم البديع الذي يبحث في وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة.

وعلم البيان علم يركّز في الأساس على الجانب الخيالي أو المجازي داخل الكلام، وما يؤديه من دور بالنسبة للدلالة على المقصود من الكلام. فاللغة تقوم في شق كبير منها على الخيال ومجاوزة الواقع، والخيال والمجاز مناط اهتمام علم البيان.

ومن ثم فإن مباحث علم البيان ثلاثة:

١- التشبيه.

٢- المجاز اللغوي (الاستعارة – والمجاز المرسل).

٣- الكناية.

---

(6) راجع: تفسيري القرطبي والسعدي.

(7) أخرجه البخاري من حديث عبد الله بن عمر.

أثر علم البيان في التعبير وتأدية المعنى:

دراسة علم البيان ومعرفة فنونه التعبيرية من أساليب مختلفة كالتشبيه، والاستعارة، والكناية تولد لدى الدارس القدرة على التفنن في التعبير عن المعنى بصور وألوان مختلفة تؤثر في النفس تأثيراً بالغاً، وكل أسلوب بياني له جماله وحسنه وروعته وبراعته.

على سبيل المثال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في وصف علاقة المؤمن بأخيه:

- (المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضُه بعضا).
- (مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر بالسهر والحمى).

وكلا الحديثين تعبير عن العلاقة التي تجمع المؤمنين، ففي الأول شُبِّهت بالبنيان المتلاحم الذي يشدّ بعضه بعضاً، إذا سقط منه جزء تأثّر الباقي. إنه صرح الأخوة الشامخ. وفي الثاني شُبّهت العلاقة بحال كل عضو من أعضاء الجسم مع أخيه، إذا اشتكى عضو بات الآخر متألماً لألمه، يسهر عليه ويرعاه.

وفي كليهما كان للتشبيه رونقه وجماله مع اختلاف المشبّه به (البنيان والجسد)؛ ففي حين جاء الأول تجسيداً مادياً يقوي المعنى ويحييه في النفوس؛ جاء الثاني تشخيصاً حياً لتلك الأخوة الإيمانية المرجوة لتدبّ فيها الحركة والحياة.

أمثلة على إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة:

أ- يمكن التعبير مثلاً عن جود زيد وكرمه بأقوال مثل:

- زيد مهزول الفصيل (هُزال الفصيل بإعطاء لبن أمه للأضياف).
- جبان الكلب (لا يعادي أحداً لإلفه الأضياف).

- **كثير الرماد(كثرة الإحراق للطبخ للأضياف).**

وهذه التعبيرات الثلاثة ← كناية عن الكرم.

وأعبّر عن المعنى ذاته عن طريق التشبيه فأقول:

زيد كالبحر في السخاء ← تشبيه

وعن طريق الاستعارة:

- **رأيت بحرا في الدار ← استعارة**
- **طَمَّ زيد بالإنعام جميع الأنام ← استعارة**

وشواهد التعبير عن معنى الكرم من الشعر العربي بتلك الطرائق المختلفة كثيرة، مثل:

- **بواسطة التشبيه كقول أبي تمام:**

هو البحرُ من أي النواحي أتيتَه فلُجَّتُه المعروفُ والجُودُ ساحلُه

- **بواسطة الاستعارة، كقول ابن المعتز:**

جُمِع الحقُ لنا في إمامٍ قَتَلَ البخلَ وأحيا السَّماحا

- **بواسطة المجاز المرسل، كقول الشاعر (المنسرح):**

له أيادٍ عليّ سابغةٌ أعدّ منها ولا أُعَدِّدُها

ب- ويمكن التعبير عن معنى الشجاعة بالأقوال التالية:

خالد كالأسد في الإقدام ← تشبيه

رأيت أسدا في كامل سلاحه يحارب الأعداء ← استعارة

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا ... ولكن على أقدامنا تقطر الدما

كناية

فعدم جرح مؤخرة القدم دليل على عدم تولية الظهر هرباً من العدو، وتساقط الدماء على مقدمة القدم دليل على الإقدام والاقتحام والهجوم. والتعبيران كناية عن الشجاعة.

وبهذا تتعدد طرائق التعبير عن المعنى الواحد، وتتفاوت أساليب الأدباء في ذلك.

لكن ينبغي التنبيه إلى أمرين:

١- المعنى الواحد للشخص الواحد لا يُعَبَّر عنه إلا بطريقة واحدة يختارها وفق ما يريد أن يُبَيّنه.

٢- ليست هناك مفاضلة بين هذه الطرائق التعبيرية؛ فوسيلة التعبير التعبير تختلف من شخص لآخر؛ فيختار أو يستلهم ما يراه مناسباً لنقل أحاسيسه ومشاعره وفق ما يقتضيه السياق.

وفيما يلي دراسة وتفصيل لمباحث البيان التالية:

(التشبيه – الاستعارة – المجاز المرسل – الكناية)

التشـــبيـــه

لغةً: التمثيل، يقال هذا شبه هذا ومثيله، وشبهته به أي مثلته به.

والمعنى اللغوي يتحدد في التماثل أو التناظر بين شيئين، وقد اعتمد المعنى الاصطلاحي عند البلاغيين على هذا المعنى اللغوي،فقالوا:

اصطلاحاً: عقد مقارنة أو مماثلة بين أمرين اشتركا في صفة واحدة، بأداة او بدون، لغرض.

أو: "إلحاق أمر بأمر في وصف بأداة لغرض".

إلحاق أمر(المشبه) بأمر (المشبه به) في وصف مشترك بينهما (وجه الشبه) بأداة (أداة التشبيه) لغرض معين (فائدة التشبيه).

أركان التشبيه:

١- **المُشَبَّه:** الأمر الأول المُراد إثبات الصفة له/ما تُشَبِّهُه بغيره.

٢- **المُشَبَّه به:** الأمر الثاني الذي وضحت فيه الصفة/ما تُشَبِّه غيرَه به.

وهذا الركنان (المُشَبَّه، والمُشَبَّه به) لا يُمْكِنْ أن يُسْتغنَى عن أحدهما في التشبيه، ويسميان (طرفي التشبيه).

٣- **وجه الشبه:** الصفة المقصود إثباتها للمشبه، أو المعنى الذي يشترك فيه الطرفان، ويتضح أكثر في المشبه به.

٤- **أداة التشبيه:** اللفظ الذي تُعْقَد به المشابهة.

وأدوات التشبيه إمَّا:

أ- حرف: ك، كأنَّ.

ب- اسم: شبه، مثل.

ت- فعل: شابه، يشبه، ماثل، حاكى، يضارع...

وقد تكون الأداة فعلاً ينبئ عن التشبيه، مثل (خِلْتُ، حَسِبْتُ)، قال تعالى: {وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا}[الإنسان:١٩]

*(كأنَّ) قد تفيد الظن أو الشك إذا كان خبرها مشتقاً، مثل: "كأنك فاهم".

وتفيد التشبيه إذا كان خبرها جامداً "كأنك أسد". ويأتي بعدها المشبه والمشبه به، وإذا سبقها المشبه لابد أن يتصل بها ضمير يعود على المشبه. أما (الكاف) فتتوسط المشبه والمشبه به.

أمثلة على أركان التشبيه:

١-قال تعالى في وصف الحور العين:

{كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ} [الرحمن:٥٨]

المشبه: الحور العين.

المشبه به: الياقوت والمرجان.

أداة التشبيه: كأن.

وجه الشبه: الجمال والصفاء والبهاء.

٢-قال الشاعر:

العُمْرُ مثـــــــــــلُ الضيفِ أو كالطيفِ ليس له إقامة

المشبه: العمر المشبه به: الضيف أداة التشبيه: مثل، ك

وجه الشبه: سرعة الزوال والانقضاء.

أقسام التشبيه:

أولاً: التشبيه التام: وهو ما اجتمعت فيه الأركان الأربعة.

مثل: العلم كالنور في الهداية.

المشبه: العلم.

المشبه به: النور.

أداة التشبيه: الكاف.

وجه الشبه: الهداية.

وكقول البوصيري:

والنفس كالطفل إنْ تُهمله شَبَّ على حُبِّ الرّضاعِ وإنْ تفطمْه ينفطم

ووجه الشبه هنا ما تُعوَّد به النفس، وأنها تُجْبَل على ما يريد صاحبها.

وكقول بدر شاكر السياب:

وامتدَّ كالنور في أعماق تُربتنا غَرْسٌ لنا مِن دمٍ واخضلّ موتانا

شبه الغرس(مشبه) بالنور(مشبه به) بصفة الامتداد المشتركة بينهما.

وكقول أبي العلاء:

أنت كالشمس في الضياء وإن جاوزَ تْ كيوان في علو المكانِ

فأركان التشبيه واضحة في البيت.

ثانياً: تقسيم طرفي التشبيه إلى حسِّي وعقلي:

الحسِّي: ما يُدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة. مثل: الوجه والقمر...

العقليّ: لا يُدرَك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة. مثل: العلم والحياة...

وعلى هذا لا يخلو طرفا التشبيه أن يكونا:

١- **طرفا التشبيه حسيان:** وجه كالقمر.

٢- **طرفا التشبيه عقليان:** العلم كالحياة، والجهل كالموت، والضلال عن الحق عمى...

٣- **أحد هما حسي والآخر عقلي:**

أخلاقه عطر ———— عقلي بحسي

قلمي حياتي ———— حسي بعقلي

ثالثاً: أقسام التشبيه من حيث الأداة: (مرسل ومؤكد)

١- **التشبيه المُرْسَل:** ما ذكرت فيه أداة الشبه.

مثل قوله تعالى:{وَحُورٌ عِين، كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُون}[الواقعة:٢٢، ٢٣]

المشبه: حور عين.

المشبه به: اللؤلؤ المكنون.

أداة التشبيه: الكاف، أمثال.

وجه الشبه: الجمال والبهاء والصفاء والستر. (وهو محذوف)

وقد ذُكِرَت أداة التشبيه هنا، فصار التشبيه مُرسلاً. وذلك كما في الأمثلة التالية:

{وَإِذ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ وَظَنُّواْ أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ خُذُواْ مَا آتَيْنَاكُم بِقُوَّةٍ وَاذْكُرُواْ مَا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُون}[الأعراف:١٧١]

{وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلَامِ}[الشورى:٣٢]

{وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلَامِ}[الرحمن:٢٤]

وقول الأعشى:

كأنَّ مشيتَها من بيت جارتِها   مرُّ السحابة لا ريثٌ ولا عجلُ

٢-**التشبيه المؤكَّد**: ما حُذفت منه أداة التشبيه. فهو عكس المرسل.

مثل قوله تعالى:{وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ}[النمل:٨٨]

التشبيه هنا في {وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ}

المشبه: حركة الجبال بسبب حركة الأرض ودورانها.

المشبه به: حركة السحاب حين تدفعه الريح.

وجه الشبه: (محذوف) وتقديره: الحركة غير المباشرة وغير الملحوظة، وعدم إحساس الناس بها؛ لذا شُبِّهت بحركة ملحوظة يشاهدها الناس، وهي حركة السحاب. وهذه من آيات الإعجاز العلمي في القرآن التي تُثبت حركة الأرض.

وقد حُذفت هنا أداة التشبيه، فهو تشبيه مؤكّد. كما في الأمثلة التالية.

{وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا}[النبأ:٧]

أَيْ: جعلَهَا لَهَا أَوْتَادًا أَرْسَاهَا بِهَا وَثَبَّتَهَا وَقَرَّرَهَا حَتَّى سَكَنَتْ وَلَمْ تَضْطَرِبْ بِمَنْ عَلَيْهَا. [٨] فشُبِّهت الجبال بالأوتاد في الثبات والاستقرار (وجه الشبه). وحُذفت أداة التشبيه، فهو (تشبيه مؤكّد).

قال رسول الله صلى الله عليه وسلَّم:«المؤمن مرآة المؤمن، والمؤمن أخو المؤمن، يكفّ عليه ضيعته، ويحوطه من ورائه».

المشبَّه في الحديث: المؤمن في صدقه مع أخيه.

المشبه به: المرآة في بيانها للمحاسن والعيوب.

ووجه الشبه هنا هو الصدق والشفافية والأمانة.

---

(8) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، (٣٠٢/٨).

رابعاً: أقسام التشبيه من حيث وجه الشبه:من حيث ذكره أو حذفه:

١- **التشبيه الْمُفَصَّل**: ما ذكر فيه وجه الشبه.

عَنْ أَبِي مُوسَى الْأَشْعَرِيِّ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «مثل الْمُؤمن الَّذِي يقْرَأ الْقُرْآن كَمثل الْأُتْرُجَّةِ رِيحُهَا طِيبٌ وَطَعْمُهَا طَيِّبٌ، وَمَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي لَا يقْرَأ الْقُرْآن كمثل التمرة لَا ريح لَهَا وطعمها حلو، ومثل الْمُنَافِقِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْحَنْظَلَةِ لَيْسَ لَهَا رِيحٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ، وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي يقْرَأ الْقُرْآن مثل الريحانة رِيحهَا طيب وَطَعْمُهَا مرٌّ». مُتَّفَقٌ عَلَيْهِ. وَفِي رِوَايَةٍ: «الْمُؤْمِنُ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالْأُتْرُجَّةِ، وَالْمُؤْمِنُ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالتَّمْرَةِ».

الحديث في روايته الأولى فيه أربع تشبيهات لحال المؤمن والمنافق مع القرآن في من معه أصل الإيمان وينتفع أو لا ينتفع بنور القرآن. وقد ذُكر فيها جميعاً وجه الشبه؛ فصار التشبيه مُفصَّلاً. وسنكتفي بإيراد أركان التشبيه الأول:

«مثل الْمُؤمن الَّذِي يقْرَأ الْقُرْآن كَمثل الْأُتْرُجَّةِ رِيحُهَا طِيبٌ وَطَعْمُهَا طَيِّبٌ. »

المشبَّه: الْمُؤمن الَّذِي يقْرَأ الْقُرْآن؛ ينتفع بنوره مع إيمانه المستقر في قلبه.

المشبه به: الْأُتْرُجَّةِ (التفاحة).

أداة التشبيه: الكاف.

وجه الشبه: الطعم الحلو، والرائحة الطيبة. (وهو مذكور في الحديث).

ومثل قول أبي بكر الخالدي في الغزل:

يا شبيه البدر حسنا وضياء ومنالا
وشبيه الغصن لينا وقواما واعتدالا
أنت مثل الورد لونا ونسيما وملالا

ففي كل بيت من الأبيات الثلاثة تشبيه مُفصّل بذكر وجه الشبه، فقد شبِّهت تلك المرأة الموصوفة بالبدر في (الحسن والضياء وبعد المنال / مشقة وصالها) وبالغصن في (اعتدال القوام) وبالورد في (حُمرة لونه ورقته ونضارته).

وكقول ابن الرومي في الاستعطاف والغزل:

يا شبيهَ البدرِ في الحُسْـــ ـــنِ وفي بُعدِ المَنال

جُد فقد تنفجر الصخـــ ـــرة بالمـــاء الـــزُّلال

وقد ذُكِر وجه الشبه هنا (الحسن وبعد المنال). (تشبيه مفصل)

وكقول الشاعر:

أنت كالبحر في السماحة، والشَّمْـــ ـــسِ علواً، والبدر في الإشراق

التشبيه في البيت:

مُفصّل، مرسَل، تشبيه محسوس بمحسوس، تام.

٢- **التشبيه المُجْمَل:** (ما لم يُذْكَر فيه وجه الشبه).

وذلك مثل الرواية الثانية للحديث السابق:«الْمُؤْمِنُ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالْأُتْرُجَّةِ، وَالْمُؤْمِنُ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالتَّمْرَةِ».

فقد حُذف وجه الشبه في التشبيهين:

- الْمُؤْمِنُ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالْأُتْرُجَّةِ.
- وَالْمُؤْمِنُ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالتَّمْرَةِ.

ووجه الشبه في التشبيه الأول تقديره (الطعم الحلو، والرائحة الطيبة).

ووجه الشبه في التشبيه الثاني تقديره (الطعم الحلو، ولا ريح لها).

والمفترض في المؤمن أن يكون حاله مع القرآن، يقرأه ويعمل بما فيه، كما جاء في تشبيهه بالأترجة، والمقصود طيب الجوهر باحتواء القلب على نور الإيمان، وحسن المظهر في تحويل ذلك إلى سلوك عملي يُظهِر هذا الجوهر

الطيب، وليس العكس الجوهر طيب، لكن هذا الجوهر لا ينعكس على ظاهره سلوكاً وخُلقاً وعملاً.

ومن التشبيه المُجمل قوله تعالى:

{وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَّهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُون}[الطور: ٢٤]

فقد شُبِّه هؤلاء الغلمان (خدام أهل الجنة) باللؤلؤ المنثور والمكنون في الحسن والبياض والبهاء والصفاء. وحُذف وجه الشبه.

ولك أن تتأمّل: إذا كان هذا حال الخدم؛ فكيف يكون حال المخدوم؟!

خامساً: التشبيه البليغ:

هو التشبيه الذي يُذكر فيه المشبَّه والمشبه به فقط، ويُحذَف منه أداة التشبيه ووجه الشبه. فيحصل بذلك إيهام اتحاد طرفي التشبيه، فيصير المشبه كأنه هو المشبه به، ففيه مبالغة؛ لذا سُمِّي بليغاً.

مثل قوله تعالى:{أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ مِهَادًا}[النبأ: ٦]

وَالْمِهَادُ: الْوِطَاءُ وَالْفِرَاشُ. وَقَدْ قَالَ تَعَالَى: الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِراشاً [البقرة: ٢٢] وقرئ" مَهْدًا". وَمَعْنَاهُ أَنَّهَا لَهُمْ كَالْمَهْدِ لِلصَّبِيِّ وَهُوَ مَا يُمَهَّدُ لَهُ فَيُنَوَّمُ عَلَيْهِ.[٩] فشبّهت الأرض في انبساطها واستوائها بفراش الطفل الممهّد اللين. وذُكر المشبه (الأرض) والمشبه به (مهاد) فقط، وحُذف المشبه والمشبه به.

وكذلك في قوله تعالى: {وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا}[النبأ:٧] شبهت الأرض بالجبال في رسوخها وتثبيتها للأرض بالأوتاد التي تُثبّت الخيام، وإلا لمادت واضطربت حركتها. وهو تشبيه بليغ يقفوه تشبيه بليغ ثالث أيضاً {وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا}[النبأ: ١٠] حيث شُبِّه الليل في إحاطته وستره لكل المخلوقات باللباس الذي يُغطِّي صاحبه ويستره عَلَى طَرِيقَةِ التَّشْبِيهِ الْبَلِيغِ، أَيْ سَاتِرًا لَكُمْ يَسْتُرُ بَعْضَكُمْ عَنْ بَعْضٍ. وَفِي هَذَا السَّتْرِ

---

(9) راجع تفسير القرطبي لهذه الآية.

مِنَنٌ كَثِيرَةٌ لِقَضَاءِ الْحَوَائِجِ الَّتِي يَجِبُ إِخْفَاؤُهَا. وهذه آية من آيات الله الكونية ونعمه التي هيأها للإنسان.

- عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: (الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر).

هذا من التشبيه البليغ، الذي حُذف منه وجه الشبه والأداة. والمراد هنا تشبيه حال الدنيا بالنسب للمؤمن والكافر، فالمؤمن محفوف بحواجز تمنعه من ارتكاب ما يُخالف شرعه؛ ابتغاء رضا ربه ولقائه في الجنة. أما الكافر فلا يأبه بنعيم أخروي أو عذاب، فيرتع في الدنيا يتبع ما تهواه نفسه. ووجه الشبه هنا تقديره المنع بالنسبة للمؤمن، والإسراف على النفس بالنسبة للكافر.

- يقول أبو فراس الحمداني:

فليت الذي بيني وبينك عامرُ وبيني وبين العالمين خراب

إذا نلتُ منكَ الودَّ فالكل هين وكل الذي فوق التراب تُراب

المشبه: كل شيء في الدنيا (كل الذي فوق التراب).

المشبه به: تراب.

وحُذف وجه الشبه والأداة، وأراد هنا تشبيه متاع الدنيا وزينتها في عين المحب، إذا قورن ببقاء الود بينه وبين من يُحب بالتراب في قلة قيمته وهوانه (وجه الشبه) ليبين أنه لا شيء يعدل قيمة الحب الصادق المنزه عن الأغراض. وحقُّه أن يُقال في الله تعالى.

ومن التشبيه البليغ أيضاً:

- الإيمان نور، والكفر ظلمات.
- العلم نور، والجهل ظلام.
- قول شوقي:

دقـــــات قلب المرء قـــــــائلة له إن الحيـــــاة دقائق وثوانِ

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثانِ

- وقول إيليا أبي ماضي:

إنّ الحيـــاة قصيدة أبيـــــاتهـــــا   أعمارنا والموت فيها القافيهْ

سادساً: التشبيه المقلوب:

عرفنا فيما سبق أن المشبه يُلحق بالمشبه به؛ لأن وجه الشبه يكون في الطرف الثاني (المشبه به) أقوى وأوضح وأتم أظهر. لكن قد يُقْلَب هذا الوضع بقصد المبالغة والادّعاء. وهو ما يحدث في التشبيه المقلوب.

وهو "أنْ يُجعَل الأصل فرعاً، والفرع أصلاً؛ فيُجعَل المشبه مُشبهاً به؛ قصداً إلى اعتبار أنه أكمل منه في وجه الشبه".

مثل قوله تعالى:

{أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلاً}[الفرقان:٤٣]

فقد عُكِس التشبيه، ومقتضى الظاهر أن يُقال (هواه إلهه) لكنه خولِف للإشارة إلى إفراطهم في اتباع الهوى، حتى جعلوه أصلاً لعبادتهم.

وقوله تعالى:

{الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لاَ يَقُومُونَ إِلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُواْ إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا وَأَحَلَّ اللّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا فَمَن جَاءهُ مَوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّهِ فَانتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللّهِ وَمَنْ عَادَ فَأُوْلَـئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُون}[البقرة:٢٧٥]

والتشبيه المقلوب في قولهم: {إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا} والأصل أن يُشَبَّه الربا بالبيع في حله وجوازه إن صح ذلك؛ لأن البيع هو الأصل الحلال. لكنّ آكلي الربا قلبوا هذا الأصل لحرصهم على الكسب من أي وجه، فجعلوا الربا هو الأصل في الحل، فألحقوه بالبيع، وجعلوه مشبهاً بهبما يُوضّح انحرافهم وسوء تفكيرهم. ووجه الشبه هنا الحِلّ والمكسب الكثير.

ومنه قول محمد بن وهيب في مدح المأمون:

وبدا الصباح كأنّ غرَّته   وجه الخليفة حين يُمتَدح

فقد قلب التشبيه بتشبيهه غرة الصباح بوجه الخليفة حين يتهلل ويُشرِق، مبالغةً في وصف وجه الخليفة بالبياض والإشراق.

وقول البحتري:

في طَلْعةِ البدر شيء من محاسنها   وللقضيب نصيب من تَثَنِّيها

الشائع أن تُشبَّه المرأة الحسناء بالبدر، لكنّ الشاعر هنا قلب التشبيه فجعل ضوء القمر وجماله شيئاً يسيراً لا يوازي جمال تلك المرأة؛ قصداً إلى أن يُقال بأنّ هذه المرأة بلغت الغاية في حسن الجمال والليونة واعتدال القوام.

أغراض التشبيه:

يأتي التشبيه في الكلام ليؤدي أغراضاً كثيرة، وتعود في أغلبها إلى المُشبه. وتبقى وظيفته الأساسية نقل إحساس المتكلم ومشاعره وانفعاله؛ فيحاول أن يُقرّب الصورة في ذهن المتلقي ليلمس المعنى الذي يريد توصيله.والتشبيه كغيره من الوسائل الأدائية اختيار أسلوبي للمبدع.

ومن أغراض التشبيه:

١- **بيان إمكان وجود المُشبه:**

قد يُسنَد إلى المشبه أمر مستغرَب، لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له، وبخاصة في التشبيه الضمني، كما في بيت المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم   فإن المسك بعض دم الغزال

حيث شبه سيف الدولة الذي يفوق الناس قدراً ومكانة بالمسك يتميز عن الغزال مع أنه جزء من دمه، فيعلو ثمنه عن ثمن أي جزء فيه. فأقام الدليل على علو قدر سيف الدولة رغم أنه أحد الأنام، بقدر المسك عن

بقية الغزال. ووجه الشبه هو تميز الجزء بخصائص ومميزات تفوق الكل الذي ينتمي إليه.

٢- **بيان حال المشبه:**

قد يكون قصد المتكلم بيان حال المشبه وتقريب صفاته، وبخاصة إذا كان مجهولاً، كما في قول النابغة في مدح النعمان بن المنذر:

فإنك شمسٌ والملوك كواكب إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ منهنّ كوكب

يُشبّه قدره ومكانته التي تُخفي مكانة غيره من الملوك وتفوقهم، كما تُخفي الشمس الكواكب حين طلوعها.

٣- **تزيين المشبه أو تقبيحه:**

قد يكون قصد المتكلم تحسين صورة من يشبهه بغيره، أو تشويه صورته في النفس.

وقد جمع ابن الرومي بين الأمرين في بيت واحد، وهي صورة فريدة تجمع بين المتناقضين:

تقول: هذا مجاج النحل تمدحه وإن تَعِب قلت: ذا قيء الزنابيرِ

شبّه العسل بريق النحل تزييناً له وتجميلاً لصورته، ثم شبهه بقيء الزنابير، وهي صورة مستقبحة.

الحقيقة والمجاز

تتنوع أساليب التعبير عن المعاني والمشاعر التي تفيض بها النفوس، فلكل إنسان ولكل أديب أسلوبه المعين ومنهجه الخاص في التعبير عن عواطفه وأحاسيبسه وتجاربه التي يمر بها، وفق طبيعة الموضوع الذي يتناوله، ووفق المقام أو السياق الذي يُطلَق فيه هذا الكلام، سواءٌ أكان شفوياً أم مكتوباً. وطبيعي في ذلك أن تكون وسيلته إلى توصيل معانيه هي الكلام، وبالتالي قد يستعمل بعض التعبيرات في صيغها الحقيقية التي يُصبِح بها الكلام حقيقة لغوية، وقد يستعمل في السياق ذاته بعض التعبيرات المجازية التي تتجاوز العرف اللغوي الحقيقي إلى معنى مجازي.

إذن فاللغة العربية تشتمل على نوعين من الكلام: (الحقيقة والمجاز)، وكلاهما وسائل تعبيرة ناجحة في سياقها الملائم لها.

ويرتبط المجاز في اللغة بالحقيقة ارتباطاً وثيقاً؛ فهي أصل له، وهو فرع عنها؛ فاللغة لها مفردات معينة يعرف أصحابها مدلولاتها واستعمالاتها، وقد يأتي أحد أبناء اللغة فيتجاوز المعنى الأول إلى معنى آخر؛ فتسمى الكلمة في استعمالها الجديد مجازاً.

إذن فما المقصود بالحقيقة والمجاز؟

الحقيقة لغةً: تدور حول معنى الثبوت. فالحقيقة الشّيء الثابت يقيناً. وحقيقة الشيء: خالصُهُ وكُنْهُهُ وعناصره الذّاتيّة. وحقيقة الأمر: ما كان من شأنه يقيناً.

الحقيقة: "فَعِيلة" من حقَّت الفكرةُ أو الكلمةُ أو القضيّةُ أو الْمُدْرَكَةُ الذّهنيّة أو نحو ذلك تَحِقُّ حقاً وحُقُوقاً إذا صحّتْ وثبتَتْ وصدقت واستقرت، فهي على هذا بمعنى "فاعله" أي: ثابتة مستقرة صادقة.

الحقيقة اصطلاحاً: اللّفظ المُستَعْمَل فيما وُضِع له في اصطلاحِ التخاطب. أو كل كلمة استعملت في أصل وضعها اللغوي، وطبقاً لمعناها الأصلي في المعجم؛ أي وفق معاني اللغة المدونة في معاجم اللغة.

والمراد من الوضع تَعْيينُ اللّفظ في أصل الاصطلاح للدّلالة بنفسه على معنىً ما، دون الحاجة إلى قرينة.

المجاز لغة: مصدر فِعْلِ "جَازَ" يقال لغة: جاز الشيء يجوزه إذا تعدّاه (التعدِّي من مكان إلى مكان، أو مجاوزة المكان ومفارقته). يقال: جاز المسافر ونحوه الطريق، وجاز به جَوْزاً وجوازاً ومجازاً، إذا سار فيه حتى قطعه. ويطلق لفظ "المجاز" على المكان الذي اجتازه من سار فيه حتى قطعه.

فإذا عُدِل باللفظ عما يوحيه أصل المعنى وُصِف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه.[١٠] كاستعمال لفظ القمر في الفتاة الحسناء أو الرجل الوضيء الذي تعلوه المهابة والبهاء؛ فقد تجاوزت المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي لم يُوضَع له في اللغة.

المجاز اصطلاحاً:

هو اللفظ المستعمل في غير ما وُضِع له، لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

وبالتالي فإن اللفظ ليخرج من معناه الحقيقي إلى المجاز لابد فيه من ثلاثة شروط:

١- أن يكون مستعملاً في غير ما وضع له.
٢- أن تكون هناك علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.
٣- أن تكون هناك قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

فما المقصود بالعلاقة والقرينة؟

(10) راجع: لسان العرب لابن منظور- مادة (جوز)، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ص٣٣٥.

العلاقة: هي المناسبة التي تجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي؛ فإن كانت العلاقة (المشابهة) سمِّي المجاز (استعارة). وإن كانت العلاقة غير المشابهة، فيسمى (مجازاً مرسلاً).

إذن فالمجاز المفرد (اللغوي) قسمان:

١- **استعارة:** وتكون العلاقة (المشابهة).

٢- **مجاز مرسل:** وتكون العلاقة (غير المشابهة).

وفي كل منهما لابد من قرينة.

القرينة: هي دالٌّ يمنع من إرادة المعنى الأصلي. (شيء يصرف الذهن عن إرادة المعنى الحقيقي).

أو هي الأمر الذي يجعله المتكلم دليلاً على أنه أراد باللفظ غير ما وضع له، فهي تصرف الذهن عن المعنى الوضعي، إلى المعنى المجازي. وبتقييد القرينة بمانعة خرجت (الكناية) فان قرينتها لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي.

والقرينة إما لفظية – أو حالية.

فاللفظية: هي التي يُلفَظ بها في التركيب؛ فتكون مذكورة في الكلام.

والحالية: هي التي تفهم من حال المتكلم، أو من الواقع، أي من سياق الكلام والموقف؛ ومن ثم قد تكون عقلية.

لو قيل مثلاً:

١- فلان يتكلّم كلاماً حسناً.

٢- فلان يتكلّم بالدُّرَر.

المثال الأول تعبير حقيقي أراد منه المتكلم إثبات صفة كلام المتكلم بأنه حسن يعجب من يخاطبه؛ فاستعملت كل كلمة في أصل معناها اللغوي.

أما في المثال الثاني فقد انتقل الكلام من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، فكلمة (الدرر) لم تستعمل فيما وُضِعت له في اللغة (اللآلئ)، وأصل الجملة (فلان يتكلم بكلام كالدرر)، فكلامه يشبه الدرر في حسنها، وبالتالي فإن العلاقة بين المعنيين هي المشابهة، وهي (الحسن)، وهي بالتالي استعارة.

والذي يمنع من إرادة المعنى الحقيقي قرينة، وهي لفظ (يتكلم)؛ لأنه لا يُمكِن أن تخرج (الدرر- اللآلئ) من فمه إذا قام يتكلّم، فصار لفظ (يتكلم) قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والقرينة هنا لفظية.

وفي قوله تعالى: {أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاء فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ واللّهُ مُحِيطٌ بِالْكافِرِين}[البقرة:١٩] من المعلوم أن الإنسان لا يمكن أن يجعل كل أصابعه في أذنه، لا من جهة السعة، ولا من جهة العمق، فتوجد هنا قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والمقصود يجعلون أناملهم في آذانهم (أي جزءاً من أصابعهم وهي أطرافها)؛ فاستعمل الكل في التعبير عن الجزء، وهذا من إطلاق الكلّ وإرادة بعضه، والعلاقة هنا ليست علاقة مشابهة، بل هي كلية، وبالتالي هي مجاز مرسل علاقته الكلية. وفائدة هذا المجاز الإِشعار بما في نفوسهم من الرغبة بإدخال كلّ أصابعهم في آذانهم؛ حتى لا يصل إليها الصوت الشديد المميت الذي تحدثه الصواعق.

مسألة: هل المجاز موجود في اللغة أم لا؟ (*)

العلماء في هذه المسألة على ثلاثة أقوال:

١- مَنْ أنكر وجود المجاز مطلقاً في القرآن واللغة.

وهو ما اشتهر عن شيخ الإسلام ابن تيمية وابن القيم.

(*) اختصرت هذه المسألة من كتاب شرح دروس البلاغة للشيخ ابن عثيمين، وأضفت إليها شيئاً يسيراً. وفي الحقيقة لم أشأ التفصيل في هذه المسألة؛ لأن الطالب في هذه المرحلة التعليمية لا يحتاج إلى كثير بسط في مثل هذه المسائل المُخْتَلَف عليها، وإلا فما أكثر من تناولوها قديماً وحديثاً.

وحُجَّتهم في ذلك أن المعنى إنما يعيّنه السياق وقرائن الأحوال، وأن الكلمات نفسها ليس لها معنى ذاتي، بل هي بحسب التركيب، وإذا كانت كذلك؛ فإن المعنى يتعيّن من خلال سياق الكلام، وإذا تعين المعنى فهذا هو الحقيقة.

٢- مَن أثبت وجوده في اللغة ونفاه عن القرآن.

ومنهم الشيخ محمد أمين الشنقيطي، وحجته أن المجاز يجوز نفيه، ولا شيء في القرآن يجوز نفيه؛ فبطل وقوعه في القرآن.

٣- من يثبت المجاز في القرآن واللغة.

وهذا مذهب جمهور علماء الأمة قديماً وحديثاً. فاللغة تشتمل على الأمرين: الحقيقة والمجاز. وكما قال بدر الدين الزركشي: (ولو سقط المجاز من القرآن لسقط شطر الحسن). والمجاز عموماً لا يخالِف الواقع، ولا يُصار إليه لعجز في التعبير، وإنما هو انتقال من معنى إلى معنى لا يُصار إليه إلا لقوة في التعبير وحسن فيه وجمال في الإيحاء لا يوجد في المعنى الحقيقي.

أقسام الحقيقة:

الحقيقة أقسام: لُغوية، وشرعية، وعُرفية: (خاصة، وعامة).

١- الحقيقة اللغوية:

هي ما دَلَّت على معنى مصطلَح عليه في المواضعة (معاجم اللغة).. مثل استعمال لفظ (الإنسان، الفرس، الجبل، الشجلر، السماء، الأرض، النوم، اليقظة...) وغيرها من الألفاظ في معانيها الموضوعة لها.

٢- الحقيقة الشرعية:

الألفاظ المستعملة في دلالات شرعية؛ فيضعها أهل الشرع في معنى ما كانت تدل عليه في أصل وضعها اللغوي، كالصلاة والزكاة والسجود والركوع والكفر

والإيمان والإسلام... فهذه الألفاظ نُسيَت معانيها اللغوية، وصارت حقائق شرعية، ومرجع الدلالة فيها إلى اصطلاح أرباب الشرع.

٣- الحقيقة العرفية الخاصة:

هي ما كان مرجع الدلالة فيها إلى عرف خاص. كاستعمال لفظ (المبتدأ والخبر والفاعل والمفعول والنصب والجر والرفع...) في المعاني التي اصطلح عليها النحاة؛ ونُسيت معانيها اللغوية وصارت حقائق نحوية لعرف خاص عند النحاة. وكذلك استعمال ألفاظ مثل (التشبيه والاستعارة والمجاز والجناس والتقديم والتأخير...) عند البلاغيين.

٤- الحقيقة العرفية العامة:

ما كان مرجع الدلالة فيها إلى عرف عام لم يتعيّن صاحبه. كاستعمال لفظ الدابة عند كثير من الناس في الدلالة على الحيوان المعروف في حياتهم، كالحمار والبغل والفرس... وهي موضوعة في الأصل اللغوي للدلالة على كل ما دبَّ على الأرض. {وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ إِلاَّ عَلَى اللّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ}[هود:٦].

وفيما يلي تفصيل لمبحثي المجاز: (الاستعارة، والمجاز المرسل).

الاستعارة

الاستعارة في اللغة تدور حول معنى طلب الشيء ونقله أو تحويله من مكان إلى مكان.

وفي **اصطلاح البلاغيين** يمكن أن نقف على تعريفين:

١- اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي (الحقيقي).

وهو المفهوم الذي ذكرناه في تحديد مفهوم المجاز عموماً، لكنه خُصِّص بعلاقة المشابهة؛ ليفرِّق بين الاستعارة والمجاز المرسل؛ لأن العلاقة إذا كانت غير المشابهة صار التعبير مجازاً مرسلاً.

ويمكن اختصار هذا التعريف؛ فنقول:

الاستعارة هي "مجاز علاقته المشابهة".

٢- تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه.

ومن المعلوم أن التشبيه البليغ يُكتفى فيه بالمشبَّه والمشبَّه به فقط، ويسميان طرفي التشبيه. وبالتالي يُحذف فيه وجه الشبه والأداة.

ومن ثَمَّ فإن الاستعارة يُحذَف فيها أحد طرفي التشبيه (المشبه أو المشبه به)، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. [11] **فيتم حذف ثلاثة أركان من أركان التشبيه.**

والمشبه في الاستعارة يسمى (المستعار له).

والمشبَّه به يسمى (المستعار منه).

أركان الاستعارة: ثلاثة، وهي:

١- المُسْتَعَار منه، وهو (المشبه به).

٢- المُسْتَعَار له، وهو (المشبه).

٣- المستعار، وهو اللفظ المنقول عن أصله.

---

(11) حذف أداة التشبيه من باب التغليب؛ لأنها قد توجد في التركيب ويسمى استعارة، مثل: كأ، النجـوم منتقبات، فقد حُذف المشبه به وهو الفتاة ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو النقاب.

وذلك كما في قوله تعالى: {الَر كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ}[إبراهيم:١]

لو أنَّا أخذنا لفظ (الظلمات) على إطلاقها لكان المعنى أن النبي صلى الله عليه وسلم يُخْرِج الناس من الظلمة الحسية إلى النور الحسي.(*) لكنْ ليس هذا هو المعنى المُراد، وإنما المقصود هنا بالظلمات الجهل والضلال، والمقصود بالنور العلم والهدى.

فقد شُبِّه الكفر والجهل والضلال بالظلمات بجامع الحيرة والتخبّط في كل منهما، وحُذِف هنا المشبه (الكفر والجهل والضلال).

وشُبِّه الإيمان والعلم والهدى بالنور بجامع الاهتداء في كل من الطرفين، وحُذِف المشبه (الإيمان والعلم والهدى).

والعلاقة هنا المشابهة؛ لأن الجهل يُشْبِه الظلمة؛ إذ إن الجاهل لا يهتدي، لا يدري، حيران. والعلم يُشبه النور في الاهتداء.

والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هنا: (الظلمة الحسية أو النور الحسي)، أن الكتاب وهو القرآن لا يخرج به الناس من الظلمات الحسية إلى النور الحسي، بل من الظلمات المعنوية (الجهل والضلال) إلى النور المعنوي (العلم والهدى)؛ فالقرينة هنا عقلية.

وأركان الاستعارة كالتالي:

١-

المُسْتَعَار منه، وهو المشبه به (الظلمات). وقد صُرِّح به.

المُسْتَعَار له، وهو المشبه (الكفر والجهل والضلال). وهو محذوف.

المستعار، وهو اللفظ المنقول عن أصله، وهو (الظلمات).

٢-

(*) أُضيف الإخراج إلى النبي؛ لأنه هو السبب، وإلا فالمُخرِج حقيقة هو الله عز وجلّ.

المُسْتَعَار منه، وهو المشبه به (النور). وقد صُرِّح به.
المُسْتَعَار له، وهو المشبه (الإيمان والعلم والهدى). وهو محذوف.
المستعار، وهو اللفظ المنقول عن أصله، وهو (النور).

ولمَّا صُرِّحَ بلفظ المشبه به، وحُذِفَ المشبه صارت الاستعارة هنا تصريحية، كما سيأتي.

وسنتناول فيما يلي قسمين من أقسام الاستعارة وهما (التصريحية، والمكنية). (*)

١ -الاستعارة التصريحية

هي تشبيه بليغ حُذف منه المشبه، وصُرِّح بالمشبه به.
وذلك كما في الأمثلة السابقة التي مرَّت بنا في التأصيل للاستعارة وكيفية إجرائها. وفيما يلي أمثلة أحرى توضِّح المفهوم.

١- قال تعالى: {اهدِنَــــــــا الصِّرَاطَ المُستَقِيم}[الفاتحة:٦]
معنى الهداية الإرشاد والدلالة والتثبيت والإلهام. والمراد طلب استمرار الهداية على الطريق المستقيم والتثبيت على الهدى والزيادة فيه {وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى} (محمد ١٧). فإن العبد مفتقر في كل ساعة إلى الله تعالى في تثبيته على الهدى ورسوخه فيها، وتبصره وازدياده منها واستمراره عليها. فيكون

(*) اخترت هذين القسمين فقط تيسيراً على الدارس، ولأنها أشهرها، وارتضاء بأن كثرة التقسيمات مما يُعقِّد دراسة البلاغة ويصرف الطلاب عنها؛ فآثرت الإيجاز والتيسير.

معنى{اهدِنَـــــــــا الصِّرَاطَ المُستَقِيم} عرِّفنا الطريق الحق، وردنا إليه رداً جميلاً إذا ما ضللنا أوانحرفنا، وثبتنا على الهدى وزدنا هدى. [١٢]

والاستعارة التصريحية هنا في تشبيه الإسلام بالصراط المستقيم، بجامع القصد والوضوح والاستقامة فيهما، وحُذف المشبه (الإسلام)، وصُرِّح بالمشبه به (الصراط المستقيم) على سبيل الاستعارة التصريحية، وجمالها هنا في اتحاد الطرفين؛ فالإسلام كذلك طريق واضح. قال العلامة السعدي في تفسيره للآية:

"{اهدِنَـــــــــا الصِّرَاطَ المُستَقِيم} أي: دلنا وأرشدنا، ووفقنا للصراط المستقيم، وهو الطريق الواضح الموصل إلى الله، وإلى جنته، وهو معرفة الحق والعمل به، فاهدنا إلى الصراط واهدنا في الصراط. فالهداية إلى الصراط: لزوم دين الإسلام، وترك ما سواه من الأديان، والهداية في الصراط، تشمل الهداية لجميع التفاصيل الدينية علماً وعملاً. فهذا الدعاء من أجمع الأدعية وأنفعها للعبد، ولهذا وجب على الإنسان أن يدعو الله به في كل ركعة من صلاته، لضرورته إلى ذلك."

وأركان الاستعارة في الآية كالتالي:

المُسْتَعَار منه، وهو المشبه به: (الصراط المستقيم). وقد صُرِّح به.

المُسْتَعَار له، وهو المشبه: (الإسلام، والدين). وهو محذوف.

المستعار، وهو اللفظ المنقول عن أصله: (الصراط).

والقرينة حالية تفهم من سياق الكلام.

٢-رُوِيَ عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله: (لا تستضيئوا بنار المشركين). [١٣]

المُسْتَعَار منه: نار المشركين.

المُسْتَعَار له: الرأي والمشورة.

---

(12) راجع كتاب الدكتور فاضل السامرائي (لمسات بيانية في نصوص من التنزيل) ، ص٤٩ -٥٥.

(13) الحديث ضعفه الشيخ الألباني في ضعيف الجامع الصغير (٦٢٢٧).

المستعار: نار.

استعار النار للرأي والمشورة، أي لا تهتدوا برأي المشركين، ولا تأخذوا بمشورتهم فيما يتعارض مع أصول الدين وقواعده. وجاء ذلك على سبيل الاستعارة التصريحية بجامع الهلاك في كل منهما.

٣-طلع البدر علينا من ثنيات الوداع [١٤]

استعير البدر للنبي صلى الله عليه وسلم بجامع النور والهداية والرفعة والعلو والسمو في كل منهما، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

٤-قال المتنبي مادحاً سيف الدولة:

وَأَقْبل يمشي فِي الْبسَاط فَمَا درى ... إِلَى الْبَحْر يسعَى أم إِلَى الْبَدْر يرتقي

المُسْتَعَار منه: البحر، والبدر.

المُسْتَعَار له: سيف الدولة.

المستعار: البحر، والبدر.

شبه سيف الدولة بالبحر بجامع الكرم والجود فيهما، وبالبدر بجامع البهاء والرفعة والسمو فيهما، وحذف المشبه (سيف الدولة) على سبيل الاستعارة التصريحية. والقرينة لفظية (البساط).

٥- قال الوأواء الدمشقي:

وأمطرَتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقَتْ ... ورْداً وعضَّت على العُنَّابِ بالبَرَدِ

البيت فيه خمس استعارات تصريحية.

التعبير المستعار	المستعار منه	المستعار له	بجامع
لؤلؤاً	اللؤلؤ	الدموع	الاستدارة واللمعان والبياض

(14) القصة لها تفصيل واسع في صحة نسب تلك المقولة إلى واقعة الهجرة أو العودة من تبوك، أو نفيها من الأساس، وليس هذا محلّه هنا.

نرجس	النرجس	العيون	الزرقة والحسن
ورْداً	الورد	الخدود	الحمرة والنعومة
العُنَّابِ	العناب (نبات أحمر طري)	الأنامل	الحمرة والطراوة والخضاب
البَرَدِ	البرد (قطع ثلج متساقطة من السماء)	الأسنان	البياض

والمعنى أنها بكت وحصل من بكائها ما ذكر. فشبّه الدموع باللؤلؤ، والعيون بالنرجس، والخدود بالورد، وأطراف الأصابع بالعناب، والأسنان بالبرد، وحذف المشبه، وصرَّح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية، والعلاقة هنا علاقة المشابهة. والقرينة أنه لا يمكن أن تمطر لؤلؤاً....

٢ -الاستعارة المكنية

هي تشبيه ذُكِر فيه المشبه، وحُذِف فيه المشبّه به، وكُنِّي عنه أو رُمِز إليه بشيء من لوازمه أو خصائصه.

أمثلة على الاستعارة المكنية:

١- قال تعالى: {وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا}[الإسراء: ٢٤]

الاستعارة هنا في (جناح الذل) حيث شُبّه الذل بطائر بجامع الخضوع في كل منهما، وحُذِف المشبه به (الطائر)، ورمز إليه بشيء من لوازمه (الجناح) على سبيل الاستعارة المكنية. وقرينة الاستعارة المكنية استعارة تخييلية بإثبات الجناح للذل.

المستعار منه: الطائر.

المستعار له: الذل.

المستعار: جناح.

والمعنى: ألنْ جانبك وتواضعْ لهما بتذلّل وخضوع من فرط رحمتك وعطفك عليهما. وهنا يشف التعبير ويلطف، ويبلغ شغاف القلب وحنايا الوجدان. فهي الرحمة ترق وتلطف حتى لكأنها الذل الذي لا يرفع عينا، ولا يرفض أمرا. وكأنما للذل جناح يخفضه إيذانا بالسلام والاستسلام. {وَقُل رَّبِّ ارحمهما كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً} أي أدع لهما بالرحمة وقل في دعائك يا رب ارحم والديَّ برحمتك الواسعة كما أحسنا إليَّ في تربيتهما حالة الصغر. والدعاء هنا يشير بلطف إلى الذكرى الحانية؛ ذكرى الطفولة الضعيفة يرعاها الولدان، وهما اليوم في مثلها من الضعف والحاجة إلى الرعاية والحنان. وهو التوجه إلى الله أن يرحمهما فرحمة الله أوسع، ورعاية الله أشمل، وجناب الله أرحب. وهو أقدر على جزائهما بما بذلا من دمهما وقلبهما مما لا يقدر على جزائه الأبناء.

٢- {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا}[مريم:٤]

وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً يعني: انتشر الشيب فيه، كما ينتشر شعاع النار في الحطب، وَالِاشْتِعَالُ فِي الْأَصْلِ: انْتِشَارُ شُعَاعِ النَّارِ، فَشَبَّهَ بِهِ انْتِشَارَ بَيَاضِ شَعَرِ الرَّأْسِ فِي سَوَادِهِ بِجَامِعِ الْبَيَاضِ وَالْإِنَارَةِ، ثُمَّ أَخْرَجَهُ مَخْرَجَ الِاسْتِعَارَةِ المكنية، بِأَنْ حَذَفَ الْمُشَبَّهَ بِهِ، وهو (الحطب)، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الاشتعال. وَهَذِهِ الِاسْتِعَارَةُ مِنْ أَبْدَعِ الِاسْتِعَارَاتِ وَأَحْسَنِهَا. فالتعبير المصور يجعل الشيب كأنه نار تشتعل، ويجعل الرأس كله كأنما تشمله هذه النار المشتعلة، فلا يبقى في الرأس المشتعل سواد.

المستعار منه: الحطب.

المستعار له: الرأس.

المستعار: (اشتعل).

٣- {وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ}[الأعراف:١٥٤]

شُبِّه الغضب هنا بإنسان يسكت بجامع الهدوء في كل منهما على سبيل الاستعارة المكنية، وحذف المشبه به (الإنسان) وأتى بشيء من لوازمه، وهو السكوت.

المستعار منه: الإنسان.

المستعار له: الغضب.

المستعار: السكوت.

والتعبير ذاته بشقيه المتناقضين (السكوت والغضب) يبين حال موسى عليه السلام حين وجد قومه وقد خالفوا المنهج الذي رسمه لهم، فالتعبير القرآني يشخص الغضب، كأنما هو حي، وكأنما هو مسلط على موسى، يدفعه ويحركه.. حتى إذا «سكت» عنه، وتركه لشأنه! عاد موسى إلى نفسه، فأخذ الألواح التي كان قد ألقاها بسبب دفع الغضب له وسيطرته عليه.. ثم يقرر السياق مرة أخرى أن في هذه الألواح هدى، وأن فيها رحمة، لمن يخشون ربهم ويرهبونه فتتفتح قلوبهم للهدى، وينالون به الرحمة.

٤- قال ابن المعتز:

جُمِع الحق لنا في إمام ..... قتل البخل وأحيا السماحا

شبه البخل والكرم (السماح) بكائن حي يموت ويحيا؛ فحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الموت والحياة، بجامع العدم والوجود فيهما. وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

المستعار منه: الإنسان أو الكائن الحي.

المستعار له: البخل، والسماح.

المستعار: قتل، وأحيا.

٥- قال أبو ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها .... ألفيت كل تميمة لا تنفع

يقول الشاعر: إذا حان الأجل عجزت عنده الحيل، ولا مرد لقضاء الله؛ فشبه الهذلي المنية (الموت) بحيوان مفترس متوحش كالسبع في اغتيال النفوس، من غير تمييز، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الأظفار على سبيل الاستعارة المكنية. والقرينة إثبات الأظفار للمنية.

المستعار منه: الحيوان المفترس.

المستعار له: المنية.

المستعار: الأظفار.

قرينة الاستعارة المكنية:

هي إثبات لازم المشبه به المحذوف للمشبه المذكور، كإثبات الأظفار للمنية في بيت الهذلي، وكإثبات تهلل النواجذ للمنايا في بيت تأبط شرا، فإثبات مثل هذه الأشياء قرينة على أن في الكلام استعارة بالكناية.

وهذا الإثبات يسمى عندهم "استعارة تخييلية". أما أنه استعارة فلأن اللازم المذكور -وهو الأمر المختص بالمشبه به- استعير للمشبه، واستعمل معه، وأما أنه استعارة تخييلية؛ فلأن ذلك اللازم لما نقل واستعمل مع المشبه خيل للسامع أن المشبه من جنس المشبه به.

بلاغة الاستعارة:

١- الإيجاز: حيث تعطي الكثير من الدلالات بألفاظ قليلة.

٢- المبالغة: وذلك باتحاد طرفي التشبيه معنى ولفظًا، أما في المعنى فلإدخال المشبه في جنس المشبه به، واعتباره فردًا من أفراده. وأما في اللفظ فلإطلاق لفظ المشبه به على المشبه.

٣ - التشخيص: ويعني منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك، أو هو إلباس الأشياء ومظاهر الطبيعة ثوب الكائنات الحية من الحياة والحس والحركة، نحو(صخر أصم)، فتبث الحياة في الجمادات والأشياء المعنوية.

٤- التجسيم: حيث تصوّر المعاني المجردة في صور حسية، ويتم إبراز المعاني والمجردات العقلية صورة أشياء مجسدة لا حركة فيها.

المجاز المرسل

هو اللفظ المستعمل في غير ما وُضِع له لعلاقة غير المشابهة. مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وقد سُمي مجازاً مرسلاً لعدم تقيّده بعلاقة واحدة مخصوصة، وهي المشابهة التي تميز الاستعارة، ووجود علاقات أو ملابسات كثيرة في المجاز المرسل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. وقيل سمى (مرسلاً)؛ لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة.

ومن هذه العلاقات:

١- **السببية:**

وهي التعبير بالسبب عن المُسَبَّب، أو كون الشيء المنقول عنه سبباً ومؤثراً في شيء آخر.

مثل قول المتنبيّ يمدح محمّد بن عُبَيْد الله العلوي:

لَهُ أَيَادٍ عليَّ سَابِغَةٌ ... أَعُدُّ مِنْهَا وَلاَ أُعَدِّدُهَا

أطْلَقَ لفظ "أيادٍ" وهي جمع "يَدٍ" بمعنى الإحسان والنعم؛ فعبَّر بالأيادي عن النعم؛ لأنّ عطاءات الإحسان تكون باليد؛ فاليد هي التي تمنح النعم وتُقدِّم العطاء؛ فهي سبب في ذلك، كما تقول (عظُمَت يدُ فلان عندي) . وهذا من إطلاق السَّبَب وإرادة المسبّب.

٢- **المسببية:**

وهي التعبير بالمسبب عن السبب (عكس الأولى)

مثل قوله تعالى:{هُوَ الَّذِي يُرِيكُمْ آيَاتِهِ وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاء رِزْقًا وَمَا يَتَذَكَّرُ إِلاَّ مَن يُنِيب}[غافر:١٣]

أي: ويُنَزّلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً؛ فَيُخْرِجُ لكُمْ به نباتاً له ثمراتٌ مختلفات هي رزْقٌ لَكُمْ، فالرّزق مُسَبَّبٌ عَمَّا يَنْزِلُ مِنَ السّماء، فعبّر بالرزق عن المطر؛ لأنه مسبب عنه. وهذا من إطلاق الْمُسبَّب وإرادة السبب، وفائدة هذا المجاز الدلالَةُ على المعنيين مع كمال الإيجاز.

وقوله تعالى: {إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا}[النساء:١٠] عبَّر بالنار عن أكل أموال اليتامى؛ لأن دخول النار مسبب عن أكل أموالهم.

٣- **الجزئية:**

وهي التعبير بالجزء عن الكل.

مثل قوله تعالى{وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَن يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلاَّ خَطَئًا وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَئًا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ ...}[النساء:٩٢] والمعنى المجازي هنا (رقبة)،

والمقصود المعنى الحقيقي (العبد كله)؛ فأُطلق لفظ (الرقبة)، وأراد شخص العبد كله؛ ذكراً كان أم أنثى؛وفائدة هذا الإطلاق المجازيّ الإيجازُ في التعبير من جهة، لأنّ الرقبة تكون بعض كلٍّ من الذكر والأنثى، والإشارةُ إلى أنّ الأرقاء كانوا يُغَلُّون من أعناقهم، فإذا أُعتِقُوا حُرِّرُوا من هذه الأغلال.

ومثل (أرسلت العيون لتطلع على أحوال العدو)؛ والمراد ذوات الأشخاص الذين أرسلوا (الجواسيس)؛ فأطلق الجزء وأراد الكل.

٤- **الكلية:**

وهي التعبير بالكل عن الجزء (عكس السابقة).

وذلك مثل إطلاق الأصابع في قوله تعالى: {أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاء فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ واللّهُ مُحِيطٌ بِالْكافِرِين}[البقرة:١٩] أي: يجعلون بعض أصابعهم، وهي رؤوسُها، وهذا من إطلاق الكلّ وإرادة بعضه، وفائدة هذا المجاز الإشعار بما في نفوسهم من الرغبة بإدخال كلّ أصابعهم في آذانهم حتى لا يصل إليها الصوت الشديد المميت الذي تحدثه الصواعق.

وكقوله تعالى:{وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا}[نوح:٧] وهو ما يعكس رغبتهم الشديدة في صم آذانهم عن سماع الحق، فقد سَدُّوا مَسَامِعَهُمْ حَتَّى لَا يَسْمَعُوا مَا دَعَاهُمْ إِلَيْهِ، وَتَغَطَّوْا بِثِيَابِهِمْ حَتَّى لَا يَنْظُرُوا إِلَيْهِ كَرَاهَةً وَبُغْضًا مِنْ سَمَاعِ النُّصْحِ وَرُؤْيَةِ النَّاصِحِ. فهم بمنزلة مَنْ سَدَّ سَمْعَهُ وَمَنَعَ بَصَرَهُ؛ إنهم «جَعَلُوا أَصابِعَهُمْ فِي آذانِهِمْ» وآذانهم لا تسع أصابعهم كاملة، إنما هم يسدونها بأطراف الأصابع. ولكنهم يسدونها في عنف بالغ، كأنما يحاولون أن يجعلوا أصابعهم كلها في آذانهم ضمانا لعدم تسرب الصوت إليها بتاتا! وهي صورة غليظة للإصرار والعناد. حتى مع تكرار الدعوات (كلما دعوتهم)، كما أنها من وجه آخر صورة لإصرار الداعية على الدعوة وتحين كل فرصة ليبلغهم إياها مع إصرارهم على الضلال.

وكثيراً ما يستخدم الإعلام تلك الوسيلة الدعائية في تناول بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، وكذلك الإعلانات في الترويج لبعض المنتجات، كما يستخدمها الساسة.

٥- اعتبار ما كان:

وهو التعبير بما كان عمّا هو كائن، أو النظر إلى الشيء بما كان عليه في الزمن الماضي.

نحو: شربت بنا جيدا، تريد قهوة بن، وعليه قوله تعالى: {وَآتُواْ الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلاَ تَتَبَدَّلُواْ الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلاَ تَأْكُلُواْ أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا}[النساء:٢] سمي الذين أمرنا بإيتائهم أموالهم حال البلوغ: يتامى، لما كانوا عليه من اليتم. ونحوه: {إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَى}[طه:٧٤] سماه مجرما باعتبار الدنيا، والقرينة على ذلك: شربت، وآتوا، ويأت.

٦- اعتبار ما سيكون:

التعبير بما سيكون في الحاضر أو المستقبل عما كان في الماضي. أو النظر إلى الشيء مما سيكون عليه في الزمن المستقبل.

نحو: غرست اليوم شجرا، وأنت تعني بذورا، وطحنت خبزا، أي: قمحا، وعليه قوله تعالى: {إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلاَ يَلِدُوا إِلاَّ فَاجِرًا كَفَّارًا}[نوح:٢٧] أي: صائرا إلى الكفر والفجور، وقوله تعالى: {وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانَ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا ...}[يوسف:٣٦] أي: عنباً يئول عصيره إلى خمر، والقرينة على ذلك حالية في الأولى، ومقالية في الباقي، وهي طحن ويلد وأعصر.

٧- الحالية:

وهي التعبير بالحالّين في المكان، أو كون الشيء حالاً في غيره.

نحو: نزلت بالقوم فأكرموني أي: بدارهم. ونحو قوله تعالى: {وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ}[آل عمران:١٠٧] والمراد في جنة الله، لكن عبّر عن الجنة بالرحمة؛ لأنها من آثار رحمته، فالجنة هي رحمة الله، كما جاء في الحديث: قال الله لها: (أنت رحمتي أرحم بك من أشاء)؛ لأن الجنة محل الرحمة، جعلنا الله من أهلها.

٨- المحلية:

وهي التعبير بالمحل (المكان) عن الحالّين فيه، أو كون الشيء يحل فيه غيره.

نحو: انصرف الديوان، أي: عماله، وحكمت المحكمة. أي: قضاتها، وأقرت الجامعة توزيع الجوائز على النابغين. أي: رئيسها أو المسئولين فيها، ووافق مجلس الشعب على قانون الطفل. والمقصود أعضاء المجلس. والقرينة على ذلك: انصرف، وحكمت، وأقرت، ووافق.

وقوله تعالى: {فَلْيَدْعُ نَادِيَه}[العلق:١٧]، أي: أهل النادي (مكان اجتماع القوم). وقوله تعالى: {وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ}[يوسف:٨٢] أي أهل القرية وأصحاب العير.

الكناية

الكناية لغة: ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وهي: مصدر كنيت، أو كنوت بكذا، عن كذا، إذا تركت التصريح به؛ لذا تأتي بمعنى الستر والتغطية، وضد التصريح والمكاشفة.

اصطلاحاً:

لفظ أطلق، وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى.

فمثلاً حين يُقال: (فلان كثير الرماد). فهذا كناية عن الكرم؛ لأن كثرة الرّماد تستلزم كثرة إشعال النار، ومنها إلى كثرة الطبخ والخبز، ومنها إلى كثرة الضيوف، ومنها إلى المطلوب، وهو المضياف الكريم.

فقد أُطلِق لفظ (كثير الرماد) وأُرِيد به الجود والكرم، وهو لازم المعنى الحقيقي، مع جواز إرادة ذلك المعنى الحقيقي، وهو كثرة الرماد.

ففي الكناية يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني؛ فلا يذكره باللفظ الموضوع له، ولكن يجيىء إلى معنى هو مرادفه، فيومىء به إلى المعنى الأول، ويجعله دليلاً عليه. فإذا أردت إثبات معنى أو صفة الكرم لمحمد؛ فلا أصرِّح وأقول (محمد كريم)، وهذا هو اللفظ الموضوع له، وهو المعنى الحقيقي المُراد إثباته؛ فآتي إلى معنى آخر يُرادفه ويشير إليه إلماحاً؛ فأقول مثلاً: (محمد بابه مفتوح دائما). وكون بابه مفتوح دائماً، هذا يستلزم كثرة ضيوفه وزائريه، وهو ما يستلزم أنه لا يرد أحداً، وبالتالي أثبتّ له صفة الكرم بطريق غير مباشر، دون أن أُصرِّح بذلك؛ فأومأت إلى هذا المعنى الحقيقي، عن طريق الكناية، وهو بهذا الطريق أبلغ.

وهنا ينبغي أن نفرّق **بين الكناية والمجاز** في مسألة (إرادة المعنى الحقيقي) فالمجاز لا يجوز فيه إرادة المعنى الحقيقي لوجود القرينة المانعة من إرادته، ففي قوله تعالى: {... يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم ...}[البقرة:١٩] من المعلوم أن

الإنسان لا يمكن أن يجعل كل أصابعه في أذنه، لا من جهة السعة، ولا من جهة العمق، فتوجد هنا قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والمقصود يجعلون أناملهم في آذانهم (أي جزءاً من أصابعهم وهي أطرافها)؛ والشاهد أنَّ المعنى الحقيقي وهو جعل الأصابع كلها في الأذن غير مراد.

ونحو: (كلمني أسد) لا يجوز أن يراد منه الحيوان المفترس؛ لأن فيه قرينة تمنع من ذلك، وهو "كلمني"، إذ إن الكلام من شأن الإنسان لا من شأن الأسود.

أما في الكناية فيجوز إرادة المعنى الحقيقي، كما يصح نفيه. فمثلاً حين يُقال: (فلان طويل النجاد)[١٥] هذا كناية عن طول القامة؛ لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذن: المراد طول قامته، وان لم يكن له نجاد، بمعنى أنه قد لا يكون له نجاد، ويقال هذا لإثبات طوله، وقد يكون له، وبالتالي فإن المعنى الحقيقي قد يكون مراداً، وقد يكون غير مراد. بل تصح الكناية حتى مع استحالة المعنى الحقيقي، كما في قولهم: "المجد بين ثوبيه، والكرم تحت ردائه" كناية عن إثبات المجد والكرم للممدوح؛ فإن المعنى الحقيقي للفظ المذكور، وهو حلول المجد بين البردين والكرم تحت الرداء مستحيل الحصول؛ ومن هنا يعلم أن الشرط في الكناية جواز إرادة المعنى الحقيقي.

والخلاصة في الفرق بين الكناية والمجاز أنَّ:

المجاز لا يُمكِن أن يُراد به المعنى الأصلي.

والكناية يُمكن أن يراد بها ذلك المعنى الأصلي؛ فيصح نفيه وإثباته.

وبذلك تتميز الكناية عن المجاز بأن الكناية يجوز أن يراد بها المعنى الأصلي بخلاف المجاز.

أقسام الكناية:

(15) النجاد: ما يوضع على العاتق من حمائل السيف (غمد السيف).

تنقسم الكناية بالنظر إلى المكنّى عنه إلى ثلاثة أقسام:

١- الكناية عن صفة (معنى).

٢- الكناية عن موصوف (ذات).

٣- الكناية عن نسبة صفة إلى موصوف (نسبة معنى إلى ذات).

أولاً: الكناية عن صفة (معنى):

أي أن يكون المُكَنَّى عنه (المقصود بالمعنى) صفة من الصفات أو معنى من المعاني، كالكرم والعفة والطهارة والقوة والضعف ...

أمثلة:

١- قال تعالى: {وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَالَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا}[الكهف:٤٢]

وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ أي: أحاط اللهُ العذابَ بثمره، والإحاطة بالثمر يستلزم تلف جميع أشجاره، وثماره، وزرعه؛ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ، أي: يضرب بيد على يد، وهذا فعل النادم، علَى ما أَنْفَقَ فِيها؛ فَهُوَ كِنَايَةٌ عَنِ التَّحَسُّرِ والندم والتأسف، وَمِثْلُهُ قَوْلُهُمْ: قَرَعَ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ، وَقَوْلِهِ تَعالَى: عَضُّوا عَلَيْكُمُ الْأَنامِلَ مِنَ الْغَيْظِ.

٢- قال تعالى: {وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَالَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً}[الفرقان:٢٧]

{وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ} بشركه وكفره وتكذيبه للرسل، {عَلَى يَدَيْهِ} تأسفا وتحسرا وحزنا وأسفا. فالْعَضُّ عَلَى الْيَدِ كِنَايَةٌ عَنِ النَّدَامَةِ.

٣- يقال: فلانة بعيدة مهوى القرط، كناية عن طول الجيد (الرقبة).

٤- جبان الكلب، مهزول الفصيل، كناية عن الكرم.

٥- عريض القفا، كناية عن البلاهة والغفلة.

٦- فلان كبير الرأس، كناية عن الغباء.

٧- فلان طاهر الذيل، ونقي الثوب، كناية عن العفاف والطهر؛ فطهارة الذيل ونقاء الثوب صفتان يلازمهما عادة صفة العفاف والطهر.

٨- ومن شواهد هذا النوع من كلام النبي صلى الله عليه وسلَّم:
«إِنَّ الْمُؤْمِنَ يَأْكُلُ فِي مِعًى وَاحِدٍ، وَالْكَافِرُ يَأْكُلُ فِي سبعةِ أمعاء».[١٦]
والمراد أن المؤمن يقنع من مطعمه بالقليل؛ ما يقيم به الأود، ويعين على الحياة. أما الكافر فإن كل همِّه أن يتوسّع في المأكل فهو عبدٌ لذاته، وكادح في طاعة شهوته... فالعبارة الأولى كناية عن القناعة، والثانية كناية عن النهم. وهما صفتان، والموصوف في العبارتين (المؤمن والكافر) يستلزم هاتين الصفتين المكنَّى عنهما.

ثانياً: الكناية عن موصوف (ذات):

وفيها يكون المكنَّى عنه ذاتاً. مثل:

١- قال تعالى:{أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِين}[الزخرف:١٨]

التنشئة في الزينة، وعدم الإبانة في الخصومة، من أوصاف المرأة؛ فكنى بتلك الأوصاف عن المرأة؛ فالمرأة فُطِرَت على حبّ التزيّن مظهراً ولبساً وحلياً، كما أنها في حال المخاصمة غير مبينة للحجة لضعفها من جهة عاطفتها التي تغلب عقلها؛ إذ تسبقها دموعها في أقل المواقف، وحينها لا تستطيع الإبانة والتعبير وإقامة الحجة في مواطن الخصومة والجدل؛ نظراً لضعفها وشدة تأثرها ورقة إحساسها، وهذا تكوين بيولوجي للمرأة؛ أي طبيعة فيها. فكنى بتلك الأوصاف عن المرأة.

---

(16) أخرجه البخاري في صحيحه.

وَمَعْنَى الْآيَةِ: أَيُضَافُ إِلَى اللَّهِ مَنْ هَذَا وَصْفُهُ! أَيْ لَا يَجُوزُ ذَلِكَ، حيث ادّعوا أن الملائكة بنات الله، في حين أن أحدهم إذا بشّر بالبنات اللاتي ينسبونهن إلى الله اسودّ وجهه وامتلأ صدره غيظا، ولم يكد يقدر على كتمه وكظمه. وهذا يدل على شدة سخفهم؛ لهذا جاءت الحجة هنا قوية ملزمة والسخرية لاذعة محكمة.

٢- {وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ}[القمر:١٣]

قوله تعالى: (وَحَمَلْنَاهُ) يعني نوحاً عليه السلام، عَلَى ذاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ. أي: على سفينةٍ ذاتِ ألواحٍ. قال المفسرون: ألواحها: خشباتها العريضة التي منها جُمعت. و الدُّسُر: المسامير والشُّرُط التي تُشَدّ بها الألواح، وسمرت بها، وشد بها أسرها. قوله تعالى: تَجْرِي بِأَعْيُنِنا، أي: تجري بنوح ومن آمن معه، ومن حمله من أصناف المخلوقات بمَنْظَرٍ ومرأىً منّا، وبرعاية من الله، وحفظ منه لها عن الغرق، ونظر وكلائه منه تعالى، وهو نعم الحافظ الوكيل، {جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ} أي: فعلنا بنوح ما فعلنا من النجاة من الغرق العام، جزاء له حيث كذبه قومه وكفروا به فصبر على دعوتهم، واستمر على أمر الله، فلم يرده عنه راد، ولا صده عنه صاد. [١٧]

الشاهد أن (ذاتِ أَلْواحٍ وَدُسُرٍ) كناية عن موصوف، وهو السفينة، وجاء التعبير الحقيقي دون التصريح بلفظ السفينة صرفاً للأذهان عن استحضار الهيئة الكاملة لسفينة النجاة التي توحي بالاطمئنان والأمان، وإنما تم استحضار المكوّنات الجزئية البسيطة لهذه السفينة (ألواح ومسامير وحبال) لتأكيد القدرة الإلهية، فقد كانت هذه الألواح والمسامير سبباً بسيطاً في نجاة نوح ومن معه في ظل هذه الجبال من الأمواج التي أحاطت بهم؛

---

(17) راجع تفسيري: زاد المسير لابن الجوزي، وتيسير الكريم الرحمن للسعدي.

كما كانت رعاية الله تعالى وحفظه آمن لهم من هذه الألواح، وكأنَّ السفينة بذاتها غير قادرة على حماية ركَّابها، ولكنها قدرة الله وحفظه ورعايته.

٣- قال شوقي:

يا ابنة اليمِّ ما أبوكِ بخيلٌ ... ما له مولعٌ بمنعي وحبسي

ابنة اليم، كناية عن موصوف، وهو السفينة. باعتبار أنها ترسو فيه؛ أي في اليم، وهو يحتضنها مانعاً الشاعر من عودة أحبابه ووطنه.

٤- قال عمرو بن معد يكرب:

الضاربين بكل أبيضَ مُخْذَمٍ ... والطاعنين مجامعَ الأضغانِ

(أبيض: هو السيف، و مخذم: أي قاطع)

فقد كنى الشاعر بمجامع الأضغان عن القلب. وقد أفلح الشاعر في هذا الوصف الملائم لجو المعركة، فموطن الضغينة والكراهية والحقد، وهو القلب، هو المحرِّك لهذه الحرب، فيكون الهدف هو الوصول إلى هذا الموضع للقضاء عليه.

ثالثاً: الكناية عن نسبة صفة (معنى) إلى موصوف (ذات):

وتعني تخصيص صفة بموصوف عن طريق التصريح بإثباتها إلى شيءٍ يتعلَّق بالموصوف؛ فيكون ثبوتها لما يتصل به دليلاً على ثبوتها له. مثل:

١- المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه.

وفي هذا كناية عن نسبة المجد والشرف إلى موصوف يتصل به هذين الثوبين؛ فنسبة المجد إلى ثوبيه، والكرم إلى برديه يستلزم اتصافه بتلك الصفة.

٢- قال زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى ... في قبة ضُرِبَتْ على ابن الحشرج

أراد إثبات هذه الصفات (السماحة والمروءة والندى) للممدوح (الموصوف – ابن الحشرج) فأثبتها لقبّته، وبالتالي أثبتها له؛ فكونها في القبة المضروبة عليه، يستلزم كون تلك الصفات فيه.

٣- قال البحتري:

أوما رأيت المجد ألقى رحله ... في آل طلحة ثمَّ لم يتحوّل؟

كنَّى بهذا التعبير عن كون آل طلْحَةَ سادةً ثُمَّ أشرافاً أَهْلَ مَجْد، فَمَنْ ألقى المجدُ رحْلَهُ في داره ولم يتحوَّل عنها، فلا بُدَّ أنْ يكون المجدُ منسوباً إليه لعظيم شرفه ورفيع منزلته. ففي هذا كناية عن نسبة الشرف لآل طلحة. وهي صورة تشخيصية للمجد حيّاً متحركاً يُلقي برحله في ساحة هؤلاء الأمجاد، ثم يستقر فيهم فلا يتحوَّل عنهم أبداً.

٤- النصر في ركابه، والأمل في مقدمه.

كناية عن نسبة النصر إلى هذا الموصوف عن طريق التصريح المباشر بنسبة ذلك النصر إلى شيء متعلِّق به، وهو ركابه؛ فاستلزم بالطبع نسبته إليه. وكذلك يقال في (الأمل في مقدمه).

٥- السعادة في جواره، والرخاء في إهابه.

إن جعل السعادة مجاورة له؛ أي متعلقة به؛ يعني أو يستلزم كونها صفة له؛ فجاء ذلك عن طريق الكناية بنسبة تلك الصفة (السعادة) إلى شيء يتعلق بالموصوف. وكذلك يقال في (الرخاء في إهابه).

أثر السياق الثقافي في تحديد دلالة التعبير الكنائي:

يخضع التعبير الكنائي للعرف الاجتماعي والسياق الثقافي الذي أنتِج فيه، وبالتالي قد تتفاوت دلالته من زمان إلى زمان ومن بيئة لأخرى، فما يحسن في

بيئة أو زمان معين قد يُستقبَح في بيئة أخرى أو زمان آخر. كما أن دلالة التعبير تختلف وفق السياق الذي ورد فيه.

على سبيل المثال وصف المرأة بأنها نؤوم الضحى، كما في قول امرئ القيس:

وتُضْحِي فتيتُ الْمِسكِ فوق فراشها... نؤومُ الضحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضّلِ

والمعنى: أن تلك المرأة الموصوفة هنا تصادف الضحى ودقائق المسك فوق فراشها الذي باتت عليه، وهي كثيرة النوم في وقت الضحى، ولا تشد وسطها بنطاق بعد لبسها ثوب المهنة، يريد أنها مخدومة منعَّمة تُخدم، ولا تَخدم. وتلخيص المعنى: أن فتات المسك يكثر على فراشها وأنها تكفى أمورها فلا تباشر عملًا بنفسها. وصفها بالدعة والنعمة وخفض العيش وأن لها من يخدمها ويكفيها أمورها.

فعبارة (نؤوم الضحى) تستلزم كون المرأة مترفة مخدومة تنام حتى الضحى؛ لأن هناك من يخدمها. فهي كناية عن الترف والثراء.

غير أن هذا التعبير ربما يناسب المرأة الجاهلية، لكنه لا يتسق مع المرأة المسلمة التي يُناط بها التبكير لصلاة أو رعاية أسرة، كذلك لا يناسب امرأة عصرية تخرج للعمل وتشارك زوجها وأسرتها أعباء الحياة، وبخاصة المرأة الريفية التي يُعاب عليها فعلٌ كهذا.

وبالتالي فإن دلالة هذا التعبير الكنائي تنتقل من الدلالة الإيجابية (كناية عن الترف والثراء) إلى دلالة سلبية يُصبِح التعبير معها (كناية عن الإهمال والكسل واللامبالاة)، وبهذا يتحول إلى دلالة ذم لا مدح؛ فإذا كانت المرأة قديماً تُمدَح بهذا؛ فإنها تُذَم اليوم بهذا الوصف.

كما يؤثِّر السياق في تحديد دلالة التعبير الكنائي من حيث صرفه إلى معنى إيجابي أو سلبي؛ كما في وصف إنسان أنه: (يسمع دبيب النمل)، فهذا الوصف كناية عن حدّة السمع، وهو معنى إيجابي في حدّ ذاته، لكنه قد يُستغَل في عملٍ

سلبي بإقحام هذا الموصوف نفسه في خصوصيات الآخرين والتلصص والتجسس عليهم.

ويستمد العرف الاجتماعي المعاصر من الواقع الكثير من التعبيرات التي تحمل مدلولاً كنائياً، ويبقى هذا العرف هو المحدد لدلالة هذه التعبيرات، وهو ما يؤكّد حيوية هذا اللون البياني وتطوره بصورة تعبّر عن حياتنا اليومية، منها: [١٨]

يستخدم لغة المدفع: كناية عن القوة.

يحمل غصن الزيتون: كناية عن السلام.

ينظر إلى الدنيا بمنظار وردي: كناية عن الأمل.

ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود: كناية عن التشاؤم.

أنفه في السماء: كناية عن الكبر.

لسانه طويل: كناية عن سوء الأدب.

واسع الصدر: كناية عن الحِلم.

بيته عامر: كناية عن الكرم.

غليظ القلب: كناية عن القسوة.

مخه ثقيل: كناية عن الغباء.

رجله والقبر: : كناية عن الشيخوخة واقتراب أجله.

انتقل إلى رحمة الله: كناية عن الموت.

دخل دنيا: كناية عن الزواج.

يده سايبه: كناية عن الإسراف.

تربية شوارع: كناية عن سوء الخُلق.

ذمته واسعة: كناية عن خراب الذمة وانعدام الضمير.

بطنه واسعة: كناية عن أكل الحرام.

---

(18) راجع: د: عبد الفتاح عثمان: الصورة البيانية، ص ١٧٥، ١٧٦.

ذيله نجس: كناية عن الفجور.
عظمه طري: كناية عن قلة التحمّل.
يفهمها وهي طايره: كناية عن الذكاء.
يده في التراب: كناية عن الفقر.
حظه من السماء: كناية عن التوفيق.
حجرته دائماً مضاءة: كناية عن السهر.
حجرته دائما مطفأة: كناية عن الكسل وكثرة النوم.

بلاغة الكناية:

الكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح، لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم، فهو كالدَّعوى ببينة. لذا فهي تؤدِّي وظائف عدة في الكلام، منها:

١- **القدرة على الإقناع عن طريق إثبات الصفة ودليلها؛ فهي أقرب إلى الحجاج العقلي منها إلى التعبير الوجداني؛ فالكناية بنت الفكر، والتشبيه والاستعارة من بنات الوجدان.**

٢- **التقديم الحسي للمعنى، حيث تُجسَّد فيها المعنويات، وتُقدَّم في صورة حسّية تنفعل بها النفس، ويتأكّد المعنى، كتجسيد الكرم وهو شيء معنى في هيئة شيء مادي محسوس مثل رماد كثير أو باب مفتوح...**

وكذلك يتم في الكناية تشخيص المعاني، كصورة المجد حياً يصاحب الأمجاد كما سبق وأبنَّا. وهذا بلا شك يبرز لك المعاني في صورة تشاهدها، وترتاح نفسك إليها.

٣- **ستر المعاني التي يُخجل من التعبير المباشر عنها، أو يقتضي المقام عدم التصريح بها. فتُمَكِّن الإنسان من التعبير عن أمور كثيرة، يتحاشى**

الإفصاح بذكرها، إمّا احتراماً للمخاطب، أو للإبهام على السّامعين، أو للنيل من خصمه، دون أن يدعَ له سبيلا عليه، أو لتنزيه الأذن عمّا تنبو عن سماعه، ونحو ذلك من الأغراض واللطائف البلاغية. [١٩]

□

(19) ومن لطائف الكنايات قوله تعالى: **{ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء}[النساء:٤٣]** كناية عن الوطء؛ فلفظ اللمس أليق بالخطاب هنا تعليماً للناس أدب القول.

القســـــــم

الثـــــــــاني

النقـــد عنـــد العـــرب

إعـــــداد

دكتـــور/ طـارق مختـار سعـد

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

مقدمة

"النقد" كلمة تتكرر بشكل يومي في حياتنا اليومية، ويذهب البعض –للأسف– إلى أن النقد هو تصيد الأخطاء والعيوب، وكشف عوار الأشياء والتشهير بها، وقد يأتي النقد بمفهومه هذا في صورة سخرية قاسية من تصرف ما من شخص ما في موقف ما، إلا أن هذا التصور المغلوط لا يمثل حقيقة النقد أو جوهره الذي يقوم عليه، فالنقد في أبسط مفهوم له هو مرادف الذوق، تلك المهارة التي تقوم على فهم الأشياء وإدراك حقيقتها أياً كانت، فالتذوق ميزة يتمتع بها مرهفي الحس، واسعي الإطلاع، ومن يملكون مهارة حسن تقييم الأشياء وبراعة الوقوف على ما بها من مزايا وعيوب، كما أن هدف النقد ليس فقط التقييم؛ بل يمتد أيضاً إلى التقويم، فلا يتوقف دور الناقد عند كشف العيوب أو سرد المزايا، بل يمتد دوره إلى وظيفة تعليمية تقوم في مضمونها على قناعته بضرورة وضع معايير للعمل الأدبي يمكن من خلال الاستناد إليها أن يقوِّم المبدع عمله ويجوِّد مما يقدمه للجمهور.

وتأتي هذه المحاضرات في أسلوب تعليمي تربوي لطلاب مرحلة الليسانس، تتناول النقد العربي الذي يمثل الميزان الأدبي الذي يتم تقييم الأعمال الأدبية من خلاله وتحديد قيمتها النوعية، وقد أختُلف حول أصالة النقد العربي أو تأثره بالفلسفة اليونانية، إلا أن الثابت تاريخياً أن النقد العربي يقوم على منهجية فلسفية الطابع تحمل الكثير من ملامح المنطق الأرسطي والفلسفة الوضعية التي تبحث على جوهر الأشياء وحقيقتها الجمالية.

إن غاية ما نهدف إليه من هذه المحاضرات هو تبسيط النقد العربي للطلاب حتى يمكنهم معرفة حيثيات نشأة النقد العربي وعلاقته بالفلسفة اليونانية، فضلاً عن تعرفهم على أهم المؤلفات النقدية والقضايا النقدية التي أثارت حولها جدلاً واسعاً، وشكلت نقلة نوعية أفاد منها الفكر النقدي العربي.

والله أسأل أن يوفقنا إلى سواء السبيل ...

دكتور/ طارق مختار

النقـد لغـــة :

في اللغة الانجليزية كلمة نقد (criticism) وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية (krinein) : وتعني حكم أو تفكير والفعل اليوناني Krinein معناه في الأصل الحكم أو التفكير، فإن هذا المعنى هو الأقرب إلى معنى كلمة نقد، ولا ننسى أن الأصل في كلمة النقد في العربية هو الضرب، ثم استعملت للنقر ولالتقاط الطائر الحب، والاستخدام الثالث –وهو متأخر– بمعنى تمييز الدراهم لمعرفة جيدها من رديئها، واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر إلى شخص ما تقول: نقدتُ إليه أي اختلست النظر إليه من حيث لا يراني لأتعرف على أحواله والمعنيان الأخيران لا يقعان بعيداً عن مدلول النقد الفني.

وفي المعجم الوسيط : نقد الشيءَ ـُـ نَقْداً: نقره ليختبره، أو ليميّز جيِّده من رديئه. يقال :نقد الطائرُ الفَخّ، ونقدْت رأسه بإصْبَعي .ونقد الدّراهمَ والدّنانير وغيرَهما نقداً، وتَنْقاداً: ميَّز جيِّدها من رديئها. ويقال: نقَد النثْرَ، ونقد الشِّعْر: أظهر ما فيهما من عيْب أو حُسْن. وفلان ينقُد النَّاسَ: يعيبهم ويغتابهم. ونقدت الحيَّةُ فلاناً: لدَغته. ونقد الشيءَ وإليه ببصره نُقُوداً: اختلس النَّظَر نحوه حتى لا يُفْطَنَ له. ونقد فلاناً الدَّراهمَ نَقْداً، وتَنْقَاداً: أعطاه إيَّاها

و جاء في لسان العرب النقْدُ خلافُ النَّسيئة والنقْدُ والتَّنْقادُ تمييزُ الدراهِم وإِخراجُ الزَّيْفِ منها أَنشد سيبويه من ألفية بن مالك :

تَنْفِي يَداها الحَصَى في كلِّ هــاجِرةٍ نَفْـــيَ الــدَّنانِيرِ تَنْقــادُ الصَّــيارِيفِ

ورواية سيبويه نَفْيَ الدراهِيمِ وهو جمع دِرْهم على غير قياس أَو دِرْهام على القياس فيمن قاله وقد نَقَدَها يَنْقُدُها نَقْداً وانتَقَدَها وتَنَقَّدَها ونَقَدَه إياها نَقْداً أَعطاه فانتَقَدَها أَي قَبَضَها الليث، النقْدُ تمييز الدراهِم وإِعطاؤكَها إِنساناً وأَخْذُها الانتقادُ والنقْدُ مصدر نَقَدْتُه دراهِمَه ونَقَدْتُه الدراهِمَ ونقَدْتُ له الدراهم أَي أَعطيته فانتَقَدَها أَي قَبَضَها ونقَدْتُ الدراهم وانتَقَدْتُها إِذا أَخْرَجْتَ منها الزَّيْفَ

ويتضح من ذلك أن المعنى الأول للكلمة مستمد من (نقد الدراهم) الذي تتم فيه العمليتان:الأخذ والعطاء وعن عمليتي الأخذ و العطاء نشأ تمييز ما يعطى وما يؤخذ، واختباره، و تصويب النظر إليه، وعن عملية التمييز نشأ إصدار حكم عن الشيء المميز إما بالاستحسان أو بالاستهجان، غير أن الكلمة في إطار إصدار الحكم اكتسبت مفاهيم استهجانية أكثر مما اكتسبت الاستحسانية، فتولد عن الاستهجان(اللدغ- الضرب- ذكر العيوب). ثم انتقل المعني الأصلي للكلمة من (الأخذ و العطاء) بمفهومه المادي إلى مفهوم معنوي ودلت على (المناقشة) التي تفيد الأخذ و العطاء بين المتناقشين.

النقد اصطلاحاً :

المعنى اللغوي الأول هو أنسب المعاني إلى كلمة النقد في الاصطلاح الحديث،حيث تتضمن الفحص والموازنة والتمييز والحكم، "فالنقد دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها، أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في العلوم والفنون وفي كل شيء متصل بالحياة

كلمة نقد عند العرب

******

كلمة نقد في دلالتها عن تقدير الأعمال الأدبية وقيمتها الفنية، لم تأخذ هذا المفهوم إلا منذ العصر العباسي وقبل ذلك كانت تستخدم بمعنى الذم والاستهجان، وكان الصيارفة يستخدموها في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم ، ومنهم استعارها الباحثون في النصوص الأدبية ليدلوا بها على الملَكة(القدرة) التي يستطيعون بها معرفة الجيد من النصوص والرديء والجميل والقبيح وما تنتجه هذه الملكة في الأدب من ملاحظات وأحكام وآراء مختلفة.

ومن أوائل النصوص النقدية التي تتضمن كلمة (نقد، ناقد) نص لابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء يقول فيه:"...وللشعر صناعة، وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم و الصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر: ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا بلمس و لا طراز و لا رسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها...وكذلك بصر، فتوصف الجارية فيقال:ناصعة اللون جيدة الشطب، معتدلة القامة، نقية الثغر، حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشعر، فتكون في هذه الصفة بمائة دينار، ومائتي دينار، وتكون أخرى بألف دينار أو أكثر ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة... فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به." نلاحظ أن ابن سلام في هذا النص يستعمل كلمة الناقد، بمعناها اللغوي الذي يدل على تمييز الجيد من الرديء من الدراهم و الدنانير.

ولم تكتسب الكلمة معناها الاصطلاحي و الفني إلا في أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع خصوصا عند قدامة بن جعفر الذي يعتبر كتابه (نقد الشعر) أول مصدر يحمل كلمة نقد.

يقول قدامة بن جعفر(ت٣٣٧ه) في كتابه" نقد الشعر" حول تحديد مفهوم النقد في مقدمة الكتاب "و لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر و تخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام، ويستخلص من النص أن قدامة قد حدد المفهوم الاصطلاحي لكلمة نقد، الذي هو"تمييز جيد الشعر من رديئه" و الذي سيبقى هو المفهوم الشائع عند النقاد القدامى ، غير أن الاستعمال الاصطلاحي لا يبعد بالكلمة عن معناها اللغوي الأصلي، يقول بدوي طبانة في كتابه" دراسات في نقد الأدب العربي:"إن مفهوم كلمة "النقد"

في الأدب لا يبعد عن مفاهيمها اللغوية التي عرفها أصحاب اللغة الأصليون، بل إن أكثر المعاني الحقيقية يمكن أن تلحظ في هذا الاستعمال المجازي في نقد الشعر.

مفهوم النقد الأدبي

****

أولا: هو النقد الذي يختص بالأدب وحده ويقوم بفهمه وتفسيره وتحليله وتقديره.وهو فن تقويم النص الأدبي وتمييز الجيد والرديء بالتقدير الصحيح للمنتج الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ويتم ذلك بالدراسة والتحليل والتعليل، وهو ضرب من التذوق والإدراك والملاحظة الدقيقة والتنبيه إلى مواطن الجمال الخفية في النص الأدبي بتقليب الآثار على وجوهها المختلفة لإدراك محتواها ومكوناتها وبواعثها وعوامل فرديتها والأسس المشتركة وغير المشتركة بينها وبين مثيلاتها ثم يقوم بالحكم عليها في ضوء ملاحظاته وفلسفته الفكرية ،والنقد في هذه المهمة لا يستمد أصوله من مادته الأدبية فحسب وإنما – إذا كان نقدا خارجيا في منهجه- يستعين في ذلك بمعارف أخرى يستعيرها من علوم أخرى كالاجتماع والفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال واللغويات والمنطق والتاريخ،والدين والاقتصاد والسياسة .

ثانيا: النقد الأدبي هو فن تقويم النص الأدبي وذلك بتمييز الجيد من الرديء من فنون القول – والمسرحية منها- بالتقدير الصحيح للعمل الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ورداءته وإصدار الأحكام الموضوعية عليه من خلال الدراسة والتحليل والتعليل، وان التقييم والتقدير للأدب لابد من أن ينبعث من ملكة ذواقة وفطرة سليمة ،من إلمام بالأصول والقواعد الفنية التي تمكن الناقد من اصدرا حكم سليم على العمل الأدبي، بالجودة أو الرداءة مع التعليل المقنع للحكم الصادر على المنتج الأدبي، حتى وان قام على ملكة التذوق الفردية . وعليه فان النقد يعد

وسيلة تمحيص تعصم الرأي من الزلل والانحراف وتحرر الفكر من قيود التعصب أو التحيز في إبداء الرأي.

نشــــأة النقد الأدبي

****

اختلف النقاد حول نشأة النقد الأدبي عند العرب، وتباينت الآراء حول تلك النشأة، وبالرغم من تعدد المحاولات النقدية التي بدأت منذ العصر الجاهلي؛ إلا أن هناك خلاف حول البداية الحقيقية التي يمكن أن نستند إليها في التأصيل لبداية النقد في وصرة منهج متكامل الأركان، تاركين في ذلك ما جاء من أحكام شمولية ومرتجلة، وما بين مؤيد ومعارض يمكننا إجمال تلك الآراء المتعددة في أربعة آراء وهى :

أ. يرى أن البداية جاءت في العصر الجاهلي حيث تزامن ظهور النقد مع ظهور الشعر، ويتبنى هذا الرأي الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه "تاريخ النقد الأدبي والبلاغة"

ب. يرى أن النقد مستمد من الثقافة العربية وإنه لم يظهر إلا مع بداية القرن الرابع الهجري، ويتبنى هذا الرأي الدكتور محمد مندور في كتابه "النقد المنهجي عند العرب"

ج. يرى أن بداية النقد جاءت عقب معرفة العرب بالفلسفة وظهور المعتزلة والمتكلمين، ويتبنى هذا الرأي الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "النقد الأدبي الحديث"

د. يرى أن البدايات الفعلية للنقد جاءت متأثرة بالثقافة والمفاهيم الغربية وأنه لم يكن نقداً عربياً خالصاُ، ويتبنى هذا الرأي الدكتور إحسان عباس في كتابه "تاريخ النقد الأدبي"

يرى الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه "تاريخ النقد الأدبي والبلاغة" أن النقد العربي نشأ متزامناً مع نضج القريحة الشعرية عند العرب ، وقد نشأ نقياً تماماً مثلما جاء الشعر نقياً بعيداً عن المؤثرات الأجنبية ، فالشعر الجاهلي لم يُعرف

إلا ناضجاً مكتملاً، وهناك العديد من النماذج التي تؤكد على أن النقد جاء ملازماً للشعر خاصة ما نجده في المجالس الأدبية العامة التي أشتهر عنها أنها مقصد الشعراء الذي يعرضون فيه أشعارهم ويلقونها على مسامع من يعهدون لهم بالذوق والنقد والحكم على الأشعار، وأبرز تلك المجالس الأدبية وأشهرها على الإطلاق هو سوق عكاظ حيث كانت تضرب قبة حمراء للنابغة فيتوافد عليها الشعراء من أجل الحكم على أشعارهم. فقد جاءه مرة الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت فأنشده الأعشى قصيدته التي مطلعها:

مَـا بُكَـاءُ الكَبيـر بِالأطـلالِ وسـؤالِي ومـا تَـرُدُّ سـؤالي

وأنشده حسان بن ثابت قوله:

لنَا الجَفَنَات الغُرِّ يلمعـن بالضُـحَى وأسْيَافُنَا يقطرن مـن نجـدةٍ دمَـا

أما الخنساء فقد أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخر:

وإن صَـخْرًا لَتَـأْتَمُّ الهُـدَاةُ بِـه كأنَّـهُ عَلَـمٌ في رَأْسِـهِ نَـارُ

فقال النابغة : "لولا أن أبا بصير –يعني الأعشى– أنشدني، لقلت: إنك أشعر الجن والإنس."

من هذا الخبر ندرك منزلة النابغة عند معاصريه، وما احتكامهم إليه دون غيره إلا اعتراف علني بشاعريته، وقدرته على تمييز الجيد من الرديء في الشعر، ودليل أيضاً على ما كان يتمتع به من علم بصناعة الشعر ومن ملكة خاصة في النقد.

أما الدكتور محمد مندور في كتابه " النقد المنهجي عند العرب" فيخلص إلى مجموعة من النتائج التي تقوده إلى أصالة النقد العربي وبدايته منذ الجاهلية حتى وإن كانت محاولات غير ممنهجة ومن هذه النتائج ما يلي :

١. النقد عربي الأصل والنشأة خاصة إذا ما أرجعناه إلى الذوق والثقافة ، ولا شك انهما يحملان الطابع العربي الأصيل لدى الناقد.

٢. هناك تلازم وارتباط وثيق بين النقد والشعر.

٣. عدم منهجية العرب في نقودهم المتقدمه من العصر الجاهلي أكبر دليل على أسبقيتهم للنقد، فمن الطبيعي أن يعاني النقد في بداياته من حياة البداوة ونقص الخبرة وعدم الإنتباه لوجود منهج سليم، وهذا ما يبرر سمة التعميم والأحكام المطلقة التي كان يقدمها النقاد في تلك المرحلة، وخاصة حالة عدم التعليل التي اتصفت بها أحاكمهم النقدية على الأعمال الشعرية، إلا أنه لا يمكننا أن نغفل أن جميعها نابع من الذوق الذي هو أساس العملية النقدية.

ويتبنى الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه " النقد الأدبي الحديث" اعتقاداً راسخاً يقوم على أن النقد يسير عكس الأدب، فبقدر ما يفتح الأدب مساحة الحرية على عنانها يأتي النقد محافظاً على الثوابت العامة التي تحفظ فية العمل الأدبي ، ومن ثم يرى أن الأدب له سمة مطلقة أما النقد فله سمة مقيدة ، وفي حديثه عن نشأة النقد الأدبي عند العرب يؤكد على تأثر العرب بالفلسفة اليونانية خاصة ما نتج عنها من تيارات إعتزالية وكلامية وأشعرية، الأمر الذي أسهم كثيراً في نشر ثقافة الجدل بين العرب، وهى الثقافة الفكرية التي يقوم على أساسها النقد بقدر ما فيه من تبرير وتعليل للحكم على الشئ ، الأمر الذي يفتح المجال أمام الجدل والمحاورة وهذا ما نجده جليا في آراء الفلاسفة ومحاوراتهم.

ولنا أن نلحظ أثر تطور المفاهيم وانفتاح الثقافة العربية مما أسهم في تنوع الرؤى النقدية بعد تلك المرحلة، وهذا مانجده عند الجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر ت ٢٢٥) خاصة فيما يمتاز به من تعدد ثقافته وتنوعها مما دفعه للإهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للمؤلف، وهذا ما نلحظه في إهتمامه بنقد النثر بالإضافة إلى نقد الشعر، حيث استطاع الجاحظ أن يضع الأسس السليمة لفهم النثر ونقده وتحليله وقدم رؤى نقديه لها ما يضعها في عين الإعتبار، كما ناقش النثر ومضممينه وأفكاره، وقيَّم ما وقع بين يديه من ترجمات ودرس الرواية كمصدر من مصادر المعرفة، وله من المواقف الفكرية في العديد من القضايا ما يميزه عن

غيره، وأبرزها جملته الشهيرة في قضية اللفظ والمعنى " أن المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العربي والأعجمي" .

أثر الفلسفة اليونانية في النقد العربي القديم

*****

ملامح النقد الأدبي اليوناني

ارتبط النقد في بداياته الأولى عند اليونان بالأفكار الفلسفية التي طرحها أفلاطون وأرسطو، وكيف كانت أفكارهم ركناً رئيسياً للتأسيس للنقد بشكل خاص، فإذا ما تأملنا نظرة أفلاطون للشعر في ضوء نظرية المُثُل وجدنا أنه ينظر للشعر منظور أخلاقي في المقام الأول، فضلاً عن تأكيده على رسالة الشعر ودورها في حث الإنسان على فعل الخير والبعد عن الرذيلة، " وبذلك يرى أفلاطون توكيد الرسالة الأخلاقية لفن الشعر ، تلك الرسالة التي شغلت التفكير الأدبي وماتزال تشغله في أيامنا، وماتزال تثير جدلاً طويلاً، ومناقشات لا تنتهي في تحديد غاية الأدب ، وتحديد منطقة نفوذه . والفكرة المقابلة هى القول باستقلال الفن الأدبي وتجريده من الغاية الأخلاقية وكل غاية غيرها، وتشبثه بالفنية وحدها، والتعبير عن إنفعال الفنان دون رعاية أي قيد خلقي أو غيره، وذلك لأن الأدب- في نظر القائلين بهذا الرأي- لا يتسند إلى أساس من الحقيقة والعلم، أما أفلاطون فإنه يرى أن للشعر رسالة سامية إن لم يحققها فهو شعر فاسد، لأنه أوهام لا تجد لها ظلالاً في عالم الحقيقة. فالشعر ينبغي أن يحث الإنسان على فعل الخير، وأن يصور الناس تصويراً ملائماً من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء. أما الشعر الذي لا يمثل هذه الناحية، والذي يصور الآلهة تصويراً لا يتفق مع مقامهم فيجب أن يستبعد استبعاداً تاماً"(٩) ، هذا المنطق الأخلاقي الذي يوصِّف أفلاطون من خلاله الشعر يستند إلى معاييره الفلسفية وقناعاته كفيلسوف يميل إلى سمو الأخلالق والتطهر من الرذائل والصغائر، فهو يضع الحقيقة دائماً نصب عينيه، وكل ما خلا الحقيقة باطل، وهو بذلك يسقط ركناً أساسياً في الشعر ألا وهو المخيلة الشعرية، التي تعتبر الفارق

---

[٩] النقد الأدبي عند اليوناني- د: بدوي طبانة – ص: ٤٦

الحقيقي بين شاعر وأخر، وقدرة هذا الشاعر على محاكاة الواقع وتصويره لنا بشكل إبادعي مميز، تتجلى فيه المنحاكاة الفلسفة بالإضافة إلى ما يمتاز به الشاعر من قدرة على صياغة الواقع بأسوبه الخاص، وبالتالي فهناك مساحة للتنقيح والتهذيب التي تسمح للشاعر بأن يحاكي لا أن ينقل نقلاً حرفياً، فالمحاكاة إذن حرفة يمتاز بها شاعر عن آخر ، ويمتاز بها أيضاً فن عن آخر، آخذين في الاعتبار أن تكون مساحة الحرية كافية لدى المبدع أن يقدم الواقع كما يتصوره في مخيلته الذهنية، لا كما تفرضة قواعد وأصول خارجة عن محيطه الإبداعي ودوائره الفكرية التي يدور فيها، والتي تمثل الإطار الفني الذي يحيط يالمبدع الذي يأبي ان يكون مقيداً بقيم أخلاقية وأو قوانين صارمة تتنافى مع المساحة الابداعية التي يستمتع بها، وهو ما يرفضه أفلاطون مؤكداً على الرسالة الأخلاقية للشعر، التي لا يمكن التنازل عنها، والتي إن انتفت عن الشعر أصبح شعراً سيئاً، ويستند في ذلك على تصوير الآلهة في الشعر بشكل لا يتفق مع مقامها الديني وقيمتها المعنوية في النفوس.

وإذا ما تحولنا إلى أرسطو الذي تمثل آراؤه الصبغة الأساسية التي اصطبغت بها الفلسفة اليونانية ، نظراً لما تمتع به من موهبة فزة ميزته عن سار الفلاسفة، مما إنعكس على أفكاره في تناوله لكافة الملامح الإنسانية للحياة اليونانية والتعرض لها بعين فاحصة، ويؤكد على ذلك الدكتور شوقي ضيف في كتابه " في النقد الأدبي" حيث يقول " وكان لأرسطو من نفاذ البصيرة ما جعل كثيراً مما صور به الحياة اليونانية في الأخلاق أو الاجتماع أو السياسة أو الشعر أو النثر صالحاً لأن يطبق في كل زمان ومكان، فقد كان له حدسْ غريب وموهبة فزة في التعميم ووضع النظريات العامة. وهو لا يبارَى في تنظيم ما يبحثه إذ يصنفه ويبوبه ويرتبه ترتيباً دقيقاً. وكان يلقي محاضراته وهو يمشي بين تلاميذه، ولذلك سُمِيَ مذهبه الفلسفي مذهب المشَّائين، ويظهر أنه كان يدفع تلاميذه دفعاً إلى مشاركته في أبحاثه على نحو ما هو معروف عن كتابه في السياسة. على أنه ينبغي أن نحتاط دائماً كلما

ذكرنا كتاباً من كتبه، إذا يظهر أنه ضاعت منها قطع مختلفه، بحيث لم يبق منها في أحوال كثيرة إلا أصولها، وكثيراً ما ضاعت منها الأبواب والفصول. وربما رجع ذلك إلى أنها كانت محاضرات، وكثيراً ما يترك التلاميذ قطعاً من المحاضرة. وقد يرجع هذا إلى أنها كانت مذكرات كتبها هو لنفسه، فلم يذكر فيها سوى المعالم البارزة التي سيتناولها بالشرح في أثناء محضراته وبحوثه. ويلاحظ هذا بوضوح في كتابه عن "الشعر" ففيه فصول مبتورة، وفيه تفصيل لأشياء تافهة وإيجاز لأشياء مهمة.... ولعل من الواجب أن نشير هنا إلى خاصة في العقل اليوناني بعامة، وهى الإيجاز والقصد الواضح إلى تصوير المعالم الأساسية في الموضوع، وكأنما الحياة لم يصبها من التعقيد عندهم ما يجعل التعبير عن أي موضوع فيها غامضاً أو مبهماً، أو كأنما كان لديهم من عمق البصيرة ما يجعلهم يصورون الخطوط البارزة في الموضوعات التي يعالجونها، عامدين إلى ذلك، غير متغلغلين في تفاصيل دقيقة ولا متشعبين في استطرادات غريبة. فالذي يهمهم دائماً أن يبرزوا الأفكار الأساسية في الموضوع الي يبحثونه، غير مشوبة بأفكار ثانوية أو أعشاب ضارة من آراء غير مهمة ، حتى تظهر خطوط الموضوع ومعالمه ناتئة نتوء الأشجار الكبيرة. وتلك الخاصة هى أهم شيء يجعل للكتابات اليونانية قيمة واسعة فكأن أصحابها كانوا يعرفون بحسهم اللطيف المعالم الجوهرية في شئون الحياة المختلفة من فلسفة وسياسة وفن. وتلك رسالة أرسطو في الشعر لا تزيد صفحاتها عن نحو ستين صفحة من القطع الصغير، ومع ذلك استمرت إلى اليوم يستمد منها نقاد المسرح والشعر كثيراً من آرائهم وأدلتهم"(١٠). فما من شك في أن الموهبة تساعد صاحبها على استجلاء حقائق الأمور والوقوف على خباياها دون جهد أو كلل، وهذا ما امتاز به "المعلم الأول" أرسطو، كما يلقبه الفلاسفة العرب، فعلى الرغم من كونها مجموعة من المحاضرات التي كان يلقيها بين تلامذته دون أن يلتفت إلى تسجيلها أو تدوينها ، فغالب الأمر أنها كانت ارتجالية تعبر عن قناعاته الذهنية ألقاها على

(١٠) في النقد الأدبي– د: شوقي ضيف – ص: ١٦)

تلامذته بشكل عفوى يؤكد على موهبته وعبقريته، ولم تكن تلك الأفكار الفلسفية سطحية أو مجرد أفكاراً عامة، بل كانت أفكاراً عميقة متغلغلة في كافة نواحي الحياة اليونانية، ترصد بعين فاحصة ملامح تلك الحياة وأبعادها وقيمها وعناصر قوتها وضعفها، حتى أنه في عرضها عليهم لم يكن يستخدم الأساليب المستغربة والموغلة في التعقيد، بل مال كل الميل إلى الأساليب المباشرة التي تستخدم الحجج البينة الصريحة بعيداً عن الأفكار الثانوية المعقدة، وهو بذلك أيضاً يضع فلسفة في تلقى الأفكار وطرق عرضها بما يخدم المتلقى ويعينه على تلقيها وامتصاصها دون عوائق ذهنية تخرجه عن دائرة الفهم والإدراك. وهو بذلك يعطى دراساً للمبدع في كيفية عرض أفكاره وفي الوقت نفسه يعطي درساً للناقد في كيفية التعامل مع الأفكار الإبداعية وكيفية النظر إليها بعين موضوعية تحمل من الوعي والمعرفة ما ضمن صدق التناول وسهولة التحليل والعرض.

تأثرت الحياة الأدبية عند اليونان في بدايتها بالنزعة الفلسفية المسيطرة على الثقافة اليونانية في ذلك الوقت، الأمر الذي ألقى بظلاله على سائر أشكال الإبداع الفني، فبعد أن كان الشعر يتخذ من مآثر الآلهة ومعاركها وبطولاتها مادة خصبة لا يكل ولا يمل منشدي الأشعار منها، إتجه بعضهم إلى تناول الحياة اليومية بكافة تفاصيلها وقضاياها المتعددة التي شغلت الكثير من اليونانيين، الأمر الذي تبعه حالة من الإنفتاح الفكري والإبداعي إنعكس بشكل إيجابي على الانتاج الأدبي عند اليونان، استدعى ان تحدث نقلة نوعية في العقلية الفكرية اليوناني تمثلت في ظهور السوفسطائيين في منتصف القرن الخامس ق. م والتي كان لها عظيم الأثر في إثراء الحياة النقدية عند اليونان في ظل تطور سبل الإقناع الخطابي وتحليل الأساليب الجيدة في الخطب والتوقف أمام الألفاظ وسحرها وجمالها كذلك دراسة اوزان الشعر وموسيقاه وهو ما يمكن أن نطلق عليه بداية تقعيد النقد.

وترجع البداية الفعلية لتطور النقد عند اليونان عند "أريستوفان"، فلم يعد يتوقف الراوي عند تهذيب الشعر ومعالجته عند قراءته وروايته أو تدوينه، إنما

تطرق إلى مشاكل الشعر الأساسية ومنها " الأسلوب – الموضوع – الأغراض " أعقب ذلك مرحلة رائعة تمثل النضج الفني والابداعي عند اليونان تمثلت في تصدى أرسطو لتأليف كتابيه (الشعر) و (الخطابة) – حيث تصدى أرسطو لتفسير الشعر وبحث قيمته الفنية وما به من أفكار وعقائد وهو في ذاته انعكاس للفلسفة اليونانية ، وتمثل ذلك في تناولهم للإلياذة والأوديسة بوصفها محاولة نقد فلسفي للعقيدة ومثال ذلك تحليل أفكارها وتقييمها وتحليل ما إذا كان يؤمن بها الفلاسفة أم يرفضونها ولا مانع في أثناء ذلك من تناول الشعر القديم وشرحه والتعليق عليه.

ومن الجدير بالذكر أنه لم تكن محاولات أرسطو وليدة الصدفة إنما كانت امتداد طبيعي للأستاذ الأكبر سقراط وما استطاع تلميذه أفلاطون من تجميعه لمحاضرات ودروسه أستاذه سقراط ، التي جاءت في صورة مجموعة من الأفكار والعناوين أسهب في شرح وتحليل بعضها وأوجز في البعض الآخر حتى تجد في بعض الأحيان إيجاز في غير محله وأيضاً إطناب في غير محله ، إلا انها ترصد بحال من الأحوال أهم الأفكار والعناصر التي قام بشرحها سقراط لتلامذته والتي تلقفها بدوره أفلاطون ومن بعده سقراط.

ويعد كتاب أرسطو " في الشعر" هو أولى المحاولات التي تناولت نظرية الأدب وشرحتها شرحاً فلسفياً وافياً، فلم تقتصر على ملمح من ملامح الحياة اليونانية أو قضية فكرية من قضاياها الفلسفية المتعددة، حيث جاء كتاب أرسطو "في الشعر" وافيا مستوفياً لخلاصة الفكر النقدي والفلسفي والأدبي عند اليونان، فلا يمكن اختزاله بتصنيفه أنه كتاب فلسفي، فعلى العكس من ذلك فقد جاء كتابه "في الشعر" بحثاً شاملاً لقواعد النقد الأدبي عند اليونان، بما يجعله جزءاً من الثقافة اليونانية بوجه عام، حيث تطرق في أماكن كثيرة في كتابه للحديث عن السمات العامة للحياة الأدبية آنذاك، وأيضاً رصد أرسطو عبر كتابه الملامح العامة للثقافة اليونانية بكل تفصيلها، خاصة وأنه جاء في مرحلة تالية لظهور السوفسطائيين وما أثاروه حولهم من ضجة أحدثت رجة كبيرة في الواقع الفكري عند اليونانيين في تلك

المرحلة، حيث أسهم تأكيدهم على مبدأ الشك في إنفتاح الأفق الفكري والمحيط الإبداعي لدى الجميع، الأمر الذي استدعى أن تكون هناك وقفة متأنية مع هذا المد والجذر الحادث في الثقافة اليونانية، وعلى أثر هذا جاء كتاب أرسطو "في الشعر" مستفيداً من عبقريته الفذة وقدرته على تحليل الأفكار وتناولها ونقدها، مما أسهم بشكل كبير في إثراء كتابه وعدِّه من من أهم الكتب التي نالت شهرة واسعة نتيجة لأثره الواضح في الثاقفة اليونانية ومن بعدها الثقافة الرومانية والعربية وغيرها من الثقافات الأجنبية الأخرى كما سيتضح فيما بعد.

وقد تُرجم كتاب "في الشعر" لأرسطو أكثر من ترجمة، أولها ترجمة أبو بشر متى بن يونس الذي نقله من اللغة السوريانية وقد أعاد تقديمه الدكتور/ شكري عياد في إصدار آخر حققة وقدمه، كما توجد ترجمة أخرى للكتاب جاءت متمثلة في كتاب" تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر" لأبي الوليد بن شد، كما توجد أيضاً ترجمة حديثة نسبياً لكتاب أرسطو تمثلت في كتاب الدكتور/ عبد الرحمن بدوي الذي يعد تجميع لأكثر من ترجمة منفصلة لكتاب أرسطو " في الشعر" ، ولعل السمة العامة التي يتسم بها هذا الكتاب هي التشتت والبعثر أحياناً في بعض الأفكار على مستوى الصياغة وعلى مستوى التركيب، وسبب ذلك يعود إلى أن أصل هذا الكتاب إنما كان مجموعة من المحاضرات التي ألقاها أرسطو وجمعها تلامذته، فتجد في بعض الأحيان إسهاب في غير محلة، وإيجاز في غير محله، كما تلحظ أن هناك أجزاء مبتورة وغير مكتملة كما لو انها فقدت من أصل الكتاب، والأكيد أن هؤلاء الفلاسفة بدءا من سقراط ومروراً بأفلاطون وأرسطو لم يهتموا بالتدوين وتسجيل كل أفكارهم ومذاهبهم الفلسفية في كتب أو سجلات أو غيرها، بلب كان هدفهم الأكبر هو نقل تلك الأفكار لتلاميذهم ومريديهم، تجلى هذا في حالات عديدة جاء فيها النقل سابقا؟ على التدوين، ولعل هذا يرجع إلى طبيعة تلك الأفكار التي غلب عليها الجانب الابتكاري والتأملي وفي بعض الأحيان الإرتجالي كما سبق أن أوضحت كيف كان أرسطو يمشي بين تلاميذه يشرح لهم أفكاره، مما أحال دون أن يتفرع أرسطو

لتدوين أفكاره، وكما نقل أفلاطون عن أستاذه سقراط، نقل التلاميذ عن أستاذهم أرسطو خلاصة أفكارة ومحاضراته لهم، مع مراعاة ما أصاب تلك النقول من قصور في أحيان وإسهاب في أحيان أخرى.

وإذا ما تأملنا فلسفة أرسطو نجد أن هناك مجموعة من الأفكار التي من خلالها نسطيع تحديد ملامح تلك الفلسفة، يتجلى ذلك من خلال استعراض آراءه في بعض القضايا، فعلى سبيل المثال نتأمل تعريف أرسطو للمأساة على أنها " محاكاة لحدث جَدى كامل، ذات طول معين ، بلغة موقعة، تحدث متعة تختلف باختلاف أجزاء الحدث، في أسلوب مسرحي لا قصصي، مثيرة للرحمة والخوف ومؤدية إلى التطهير Katharsis منهما".

<u>أجزاء المأساة عند أرسطو :</u>

١. **<u>الحكاية</u>: ترابط الأحداث وتسلسلها حيث يرتب بعضها ترتيباً يوضح الحدث ويجعله كاملاً له بداية ووسط ونهاية حيث تقوم الحكاية من المأساة مقام الروح من الجسد.**
٢. **<u>الشخصية</u>: ليس بالضرورة أن يكون موضوع الماساة الحديث عن كامل حياة الشخصية وإنما قد يكون جزء من حياته أو مرحلة معينة تسلط عليها الضوء مثلما كانت الإلياذة تتناول عودة اوديسيوس من حرب طروادة، كذلك مأساة أوديب ملكاً عندما تحدثت عن زواج أوديب من جيوكاستا وقتله لأبيه لايوس.**
٣. **<u>الفكر</u>: وهو القدرة على قول ما يمكن أن يقال، بحيث يكون طبيعياً خالياً من التكلف، وعناصره ثلاثة (البرهنة – التغيير – إثارة الإنفعالات).**
٤. **<u>المنظر المسرحي</u>: يتألف من أحد العناصر الإبداعية سواء كانت من خلال التصميم المسرحي أو من خلال الجوقة التي تصاحب الحدث.**
٥. **<u>العبارة</u>: وهي اللغة التي لابد أن تكون يسيرة وسهلة وغير معقدة، خاصة وأن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية من حيث استخدام البلاغة والاستعارات ، إلا أنه ينبغي مراعاة عدم استغرابها ووحشيتها وصعوبة فهمها.**

٦. <u>النغم الموسيقي:</u> **فهو يمثل الجرس الموسيقي والإبداع الفني الذي يحافظ على عنصر الاستمتاع دون أن نفقد الرغبة في الاستمرار مع القصة او الأشعار، على أن يكون النغم متماشياً مع الأحداث غير مفارق لها.**

وقد وقف أرسطو في كتابه «فن الشعر» عند الأسس الفنية للشعر الموضوعي، شعر الملاحم والتراجيديا والكوميديا، وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة بإتقان نواحيها الفنية، وله في كتاب «الخطاب» نظرات دقيقة في الصياغة الفنية والأسلوب، وقد أثر أفلاطون كما يشير المؤلف في الآراء الفلسفية التي عرض لها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب، كابن أبي داود في كتابه «الزهرة» كما أثر في إدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم، وبفضل أفلاطون سما النقد العذري والنقد الصوفي إلى قيم إنسانية ومعانٍ فلسفية كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي. وأثر أرسطو كذلك في الآراء النقدية لدى نقاد العرب، رغم قصورهم كما يزعم المؤلف عن فهم فلسفته النقدية واستيعابها وبخاصة نظرياته العامة في الشعر وفي المحاكاة وفي الوحدة العضوية وفي التطهير. ويؤكد المؤلف أنه: «لولا تأثر نقاد العرب بنقد أفلاطون وأرسطو، وحرصهم على الإفادة من جهدهما وجهد غيرهما من فلاسفة اليونان لظل النقد عندهم نقداً ذاتياً تأثرياً، ولم يعتمد على الشرح والتعليل في حكمه على الإنتاج الأدبي.

استعرض أرسطو في كتاب (فن الشعر) مبادئ التكوين الفني. ومع أن هذا الكتاب يهتم بكثير من أشكال الإبداع الفني بما في ذلك الملهاة والملحمة والحوار وحتى الموسيقى والرقص إلا انه يركز بشكل خاص على عناصر المأساة.

وقد ترجم الكتاب إلى اللاتينية والعربية في العصور الوسطى مما وسع تأثير أفكار أرسطو وعمقه، وكما أن أرسطو يخصص معظم كتابه للمأساة، كذلك يخصص الباحثون المحدثون معظم اهتماماتهم النقدية لتقويم آراء أرسطو في المأساة. يعرف أرسطو المأساة بأنها "محاكاة لفعل خطير وكامل على جانب عظيم من الأهمية من

الناحية الإنسانية." وتستعمل المأساة "لغة فنية جميلة." وتتميز بالفعل أكثر من السرد. وهي تحقق من خلال الشفقة والخوف ما يعرف باسم التطهر .

ومن القضايا المهمة التي أثيرت في كتاب (فن الشعر) هي معنى المحاكاة كما أراده أرسطو. حيث ذهب أرسطو إلى أن الشعر عمل من أعمال المحاكاة وهو ضرب من ضروب التقليد مثل سائئر الفنون- سواء كان تقليد باللون أو بالموسيقى أو بالإيقاع – إلا أن هناك توافق على ربط الشعر بالوزن و أصبح كل من يستخدم الوزن يسمى شاعراً حتى أن كان حديثه في الطب أو الطبيعة.

أما عن ما يقصده أرسطو بالمحاكاة فهي ليست التقليد الكامل للأشياء كما هي في الطبيعة إنما هي التقليد الذي يحمل الزيادة أو النقصان – وهناك أيضاً ما يمكن تسميته المحاكاة الحسنة والمحاكاة القبيحة .

وعن غاية المحاكاة يحددها أرسطو في واحد من ثلاثة أمور:

١. محاكاة الأمر كما هو في الواقع.
٢. محاكاته كما يتصور أو يعتقد أن يكون.
٣. محاكاة الأمر كما ينبغي أن يكون.

وأداة الشاعر في كل الحالات هي اللغة التي يستخدمها في الوصول إلى ما يهدف إليه – غير أن استخدام اللغة قد يشوبه بعض الأخطاء التي تؤثر على إجراء المحاكاة – والخطأ إما أن يكون (جوهري في اللغة أو عرضي في التصور) .

واختلف النقاد أيضا في ما يتصل بمفهوم أرسطو للمأساة وخاصة في ما يتعلق بالتطهر. قال البعض إن المأساة عند أرسطو هي نظام مصمم لبلوغ هدف معين، وهذا الهدف هو التطهر .وقال آخرون إن التطهر الذي يتحدث عنه أرسطو هو تطهر أخلاقي يتعلم فيه المتفرجون ما يجب أن يثير فيهم الخوف والشفقة.

والحبكة في المأساة مجال خلاف بين دارسي كتاب (فن الشعر). فأرسطو يؤكد الدور الرئيسي للحبكة الذي يفوق في أهميته جميع العناصر الأخرى في المأساة .

يفهم بعض النقاد من كتاب (فن الشعر) انه بدون فعل لا يمكن أن يكون هناك مأساة، ولكن يمكن أن يكون هناك مأساة دون أشخاص. وعلى ذلك فان كثيرا من النقاد يقاومون فكرة أن الشخصية تخضع خضوعا كاملا للحبكة. ويجادل البعض أن كل ما يتعلق بالشخصية من قضايا في الحقيقة هو بفعل الحبكة. في الوقت نفسه هناك من النقاد من يعتقد انه لا يمكن الفصل بين الحبكة والشخصية في سياق نظرية أرسطو . ويقول هؤلاء إن الحقائق والظروف التي تتشكل فيها الشخصية هي الحبكة. ويبحث النقاد أيضا الخطأ التراجيدي الذي يرتكبه البطل ويؤدي إلى انهياره. وبوجه عام لم تكن آراء أرسطو في الشعر كما جاءت في كتابة فن الشعر مجرد آراء نظرية فلفسية ولكنها بقدر كبير نقداً موضوعياً استقاه من طبيعة الشعر نفسه وقدم لها ودلل عليها بالشواهد التي تؤكد على عمق الفكرة ووضوحها مما يؤكد على أن كتاب (فن الشعر) لأرسطو كان له اثر بالغ الأهمية كأساس لتطور النقد الأدبي الغربي. ويقول لين كوبر عن كتاب (فن الشعر) أنه واحد من أكثر الكتب التي أنتجها العقل البشري تنويراً وتأثيراً.

حول كتاب أرسطو " الخطابة"

أما عن كتاب أرسطو " الخطابة" فإن أثره ليس ببعيد عن الأثر التي تركه كتاب فن الشعر، خاصة وأن أرسطو عد الشعر فناً مرتجلاً، أما الخطابة فكانت تعد مسبقة على خلاف الشعر – وقد عالج أرسطو الخطابة بوصفها أحد فنون النثر عند اليونان وتشير المصادر إلى أن تاريخ ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو إلى العربية يعقد للعصر العباسي، وهناك من يذهب إلى أن هناك ترجمة أقدم من ذلك إلا أنها غير مثبتة – إلا أن هذا يؤكد بشكل أو بآخر على عناية العرب واهتمامهم بأفكار أرسطو أو كما أسموه " المعلم الأول " .

<u>مفهوم الخطابة عند أرسطو:</u>

يعرف أرسطو الخطابة بأنها " القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أية مسألة من المسائل أو هي القوة التي تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"

أهم سمات الخطابة كما يرى أرسطو:

1. **الدفاع عن الموضوع أو القضية.**
2. **إحقاق الحق وإقرار العدل**
3. **عدم تعطيل الجوارح**
4. **ممارسة حرية الفكر دون التقيد بالقواعد الثابتة مثل باقي العلوم الأخرى**

عناصر الخطابة:

1. **الخطيب**
2. **الموضوع**
3. **المستمعون (الغاية تكمن في المستمعين)**

أنواع الخطابة:

1. **الخطابة الاستشارية : تحمل معاني النصح والتحذير (المستقبل)**
2. **الخطابة القضائية : تحمل معاني الدفاع عن المظلوم (الماضي)**
3. **الخطابة الاستدلالية : تحمل معاني المدح والذم (الحاضر)**

- **مع التأكيد على أهمية توافر العنصر الأخلاقي في الأنواع الثلاثة – وكذلك دور الخالق في تأكيد قناعة الناس بالخطيب .**

الأدلة الخطابية:

1. **أدلة غير فنية:(نصوص القوانين– مركز الشهود– العقود والالتزامات– الاعتراف القسري– اليمين)**
2. **أدلة فنية : متعلقة بالحرفة في صياغة الخطابة وهي متلقةبـ (الخطيب–الخطبة – المستمع).**

أركان الخطبة:

١. الغرض: الموضوع الشعري الذي يقصد إليه المتكلم

٢. البرهان: الذي يكون به لنفى أو الإثبات

<u>أجزاء الخطبة:</u>

(الاستهلال – العرض – الدليل – الخاتمة)

<u>أسلوب الخطابة:</u>

١. الأسلوب المفصل: وهو الذي لا تنتهي فصله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه الخطيب

٢. الأسلوب المقطع: وهو الذي يكون فيه أول القول وأخره شيئاً واحداً أو قريباً من الواحد

ومن أبرز الأدلة على انعكاس أثر الفكر اليوناني على التفكير البلاغي والنقدي عند العرب ما جاء في كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر وكتاب (البرهان في وجوه البيان) لابن وهب وكان أولهما نصرانياً وأسلم ثم كان أحد النقلة والمترجمين لآثار اليونان في المنطق والفلسفة وقد أتاح له ذلك خبرة طويلة بمذاهب اليونان في الأدب والنقد، وكان من الطبيعي ان تظهر آثار هذه المعرفة في كتابته عن الشعر العربي ونقده، كما كان ابن وهب أحد علماء الكلام وأهل الجدل والمناظرة ، وقد ظهر لون آخر من العلماء الذين طغي عليهم الفكر اليوناني وهؤلاء لا يعدون في جملة من أفادوا من الفكرة اليونانية أو تأثروا بها لأن كتاباتهم في البلاغة والنقد الأدبي جاءت أشبه ما تكون بنقل المترجمين وبشروح المفسرين ومن أصدق الأمثلة علي هذا الطراز من العلماء حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) صاحب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ومما لا شك فيه انه توجد ملامح كثيرة للتشابه بين البلاغة العربية وبلاغة اليونان وأكثر الملامح شبهاً ببلاغة العرب هي مباحث الخاصة بدراسة الأسلوب الخطابي عند اليونان الملكي ولكن هذه الملامح المتشابهة لا يمكن ان تقطع وحدها بالأخذ أو الاحتذاء.

وبوجه عام لم يكن النقد العربي القديم ليستطيع أن يتقدم ويخلق شيئاً جديداً ، لو لم يُحط بتراث اليونان، والذين يؤكدون على أصالة النقد العربي القديم دون أن يحاولوا الالتفات الى تأثره بالنقد اليوناني إنما يغفلون جانباً علمياً من أهم الجوانب التي يعنى بها كل من يتصدى لدراسة النقد وقضاياه دراسة علمية، وهو جانب التأثر والتأثير في الآداب المختلفة، كما أنهم بعد ذلك يقررون أن حركة الترجمة الى العربية قد اتسعت في العصر العباسي، وأن الثقافة العربية قد تأثرت بالثقافات الأجنبية، إذاً فهذا تسليم بتأثر النقد العربي بالنقد اليوناني وبالفلسفة اليونانية!.. وقد أفاد نقاد العرب من كتابي أرسطو (فن الشعر) و (الخطابة) واعتمدوا على كتاب (الخطابة) في دراستهم للأسلوب الأدبي وخصائصه الفنية كما سبق أن أوضحنا في الدراسة السابقة.

أوليـــات النقد العربي القديـــم

كتاب " طبقات فحول الشعراء"

لمحمد ابن سلام الجمحي

كتاب "طبقات فحول الشعراء"

ابن سلام الجمحي ت ٢٣٢ ه

وُلد "ابن سلام الجمحي" حوالي سنة ١٣٩ ه في أرجح الآراء، ونشأ وتربى في البصرة بيت علم وأدب، فأبوه كان ضليعاً بالشعر وعلم المفردات، وأخوه عبد الرحمن "أحد رواة الحديث في عصره"

امتدت حياة "ابن سلام" في البصرة حتى بلغ عامه الثاني والثمانين، فانتقل إلى بغداد سنة ٢٢٢ ه ، وهناك نزلت به وعكة صحية شديدة أقعدته، ونما أمر مرضه الشددي إلى سادات بغداد وعمائها، فدعوا إليه بأطبائهم الخاصين ليعالجوه حتى شفى من مرضه، وقد قضى في بغداد ما تبقى له من العمر (حوالي تسع سنوات) حتى وافاه الأجل عام ٢٣١ ه .

أما عن حياة "ابن سلام" الخاصة، فلا نكاد نعرف الكثير عنها، اللهم إلا انه تزوج أربع مرات، في ثلاثة منها كان يتزوج ويطفل فإذا بهم يموتون، فيعد الكرّه حتى الرابعة.

وابن سلام يعد إلى جانب ما هو عمعروف عنه من اهتمامات بالشعر والأدب تاريخ العرب من اللغويين المحدثين، حدث عن عماد بن سلمة، ومبارك بن أبي خيثمة، وعبد الله بن احمد بن حنبل، وأبي العباس ثعلب وكثيرين غيرهم.

مؤلفاته :

وضع "ابن سلام" الكثير من الكتب، غير أن أغلبها يعد مفقوداً، منها الفاصل في ملح الأخبار والأشعار، وبيوتات العرب، والحلاب وإجراء الخيل، وفرسان الشعراء، وغرائب القرآن، وطبقات العلماء، وطبقات المغنين، وطبقات فحول الشعراء الذي يعد أهم هذه المؤلفات جميعا، وسنتعرض له بالتفصيل.

كتاب طبقات فحول الشعراء :

وضعه "محمد بن سلام الجمحي" في مقدمة حدد فيها فومه للشعر وبين فيها طريقته في التأكد من صحة النصوص مع بيان مصادرها، وبابين كبيرين، لفرط كبرهما ظنهما البعض كتابين، الأول في "طبقات الشعراء الجاهليين" والثاني في "طبقات الشعراء الإسلاميين" ، ثم أضاف بين البابين ثلاث طبقات أخرى منفصلة وهى "طبقة أصحاب المراثي" وأتبعها بطبقة "شعراء القرى العربية" وهي خمس : مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين، خاتماً بطبقة "شعراء اليهود".

ومن الملاحظ أن "ابن سلام" لم يعد الشعراء المخضرمين طبقة مستقلة، بل إنه أنزلهم منازلهم بين طبقات الشعراء الجاهليين حينا والإسلاميين حيناً آخر، طبقاً لتصنيفاتهم وجودة شعرهم، ومثال لذلك ما جاء في الطبقة الثالثة للجاهليين والتي ضمت (نابغة بني جعدة) و (أبو ذؤيب الهذلي) و (الشماخ) و(لبيد) وكلهم من المخضرمين. أما الطبقة الرابعة فقد ضمت (طرفا) و(عبيد بن الأبرص) و(علقمة بن عبدة) و(عدي بن زياد) وكلهم جاهليون، أما الطبقة الخامسة فقد ضمت كل من (خداش بن زهير) و(الأسود بن يعفر) و (المخبل بن ربيعة) و (تميم بن أُبيّ) وهم ما بين جاهلي ومخضرم.

فابن سلام الجمحي لم يخصص طبقة مستقلة للمخضرمين، بل إنه صنفهم طبقاُ لما رآه بين الطبقات الجاهلية والإسلامية.

منهج الكتاب :

حاول "ابن سلام" أن يقيم في كتابه منهجاً موضوعياً ، يعتمد على الرؤية الموضوعية المستمدة من الذوق الجماعي، وما نقصده بالذوق الجامعي هنا ليس على إطلاقه بل هو ذوق أولي الخبرة ونقاد الأدب والمتخصصين فيه.

خطوات المنهج :

استخدم "ابن سلام" كثيراً من عناصر المنهج المستخدمة في العصر الحديث، فقد بدأ بتحديد الموضوع، وتخير له العنوان المناسب، ثم قدم العينة أو الشريحة التي سيتم التعامل معها، واستخراج العنوان المناسب، واستخراج النتائج منها وهي (أربعون من الشعراء الفحول في كل باب) ووضح المراد من كلمة "الفحول" هنا، وهو في توضيحه يحدد مفهومه الخاص الذي يختلف به عن "الأصمعي" صاحب المصطلح، وجعل كل طبقة تضم أربعة من الشعراء، ورقم أربعة يأتي من عينة عشوائية انتقاها، فالعرب اجتمعت على أن أشعرها هم "امرؤ القيس" "النابغة الذبياني" و "زهير" و "العشى" وجعل "ابن سلام" منهجه قائماًعلى التقييم/ فوضع الشعراء مواضعهم من الطبقات، إنما يمثل تقييما، ذلك أن الطبقة تمثل درجة عند الناقد.

ولا ننسى اهتمام "ابن سلام" بتحري الدقة في إيراد النصوص ذلك أنه شغل نفسه بتوضيح قضية الانتحال، ،وكشف المنتحلين.

وسنحاول الوقوف بالتفصيل أمام أهم هذه المحاور

خطة الكتاب :

يقول "ابن سلام" في مقدمة كتابه "ذكرنا العرب وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها، إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب، وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها، فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم، ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب، فبدأنا بالشعر"

فابن سلام يرى أن دافعه الأول إلى وضع الكتاب هو إعادة تدوين تاريخ العرب بما يشتمل عليه من أيام وفرسان وشعراء، بطريقة منتظمة متكاملة، إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة من قبائل العرب، ومدخل ابن سلام إلى هذا المر من خلال

الشعر. والشعر هنا ليس على إطلاقه، فهناك شروط محددة للشعر الذي يراه "ابن سلام" أهلاً للذكر وللإيراد، وهي:

١. أن يكون حجة في العربية.
٢. أن يكون مفيداً من الناحية الأدبية.
٣. أن يحتوي على معانٍ مبتكرة.
٤. أن يكون ناطقاً بحكمة أو نفاذ قول.
٥. أن يكون رائعاً في المديح، مقذعاً في الهجاء، معجباً في الفخر، مستطرفاً في النسيب.

وكل شعر عدا هذا يكون مصنوعاً مفتعلاً موضوعاً لا خير فيه، ويؤكد هذا المعنى بقوله: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب متطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن اهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد- إذا أجمع اهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – ان يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي" .

والشعر عند "ابن سلام" كسائر العلوم، يحتاج إلى دربة وممارسة ومدارسة، شأنه شأن صناعات الجواهر، والخبير بخباياه العارف بيماته، أشبه بالخبير الثمن في الحلي والجوهر، يقول ابن سلام : "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان ، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره ..... ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها".

ثم يستكمل "ابن سلام" تحديد خطة كتابه وتقسيماته وطبقاته والمنهج المستخدم فيقول " ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر

بما وجدنا له من حجة، وما قال فيه العلماء، وقد اختلف الناس والرواة فيهم، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر، والنفاذ في كلام العرب، والعلم بالعربية، إذا اختلفت الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها، ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم، فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات. أربعة رهط في كل طبقة، متكافئين معتدلين".

فابن سلام حدد الهدف من كتابه إذ جعله مقتصراً على تنزيل الشعراء منازلهم من حيث طبقات الشعر، استناداًإلى ما حدده هو في مقدمة الكتاب من مفهوم للشعر، واعتماداً على مبدأ الفحص والمعاينة، والنظر في الرواية عمن تقدم من المشتغلين بالأدب ، ونقلا عن الرواة الثقاة االذين يعتد بهم ويوثق في كلامهم.

التقسيم والتبويب :

كما ذكرنا، فابن سلام قسم كتابه إلى بابين كبيرين، الأول وقدم فيه عشر طبقات من الشعراء الجاهليين على النحو التالي:

الطبقة	الشعراء الجاهليين الذين تضمهم تلك الطبقة
الطبقة الأولي	امريء القيس – النابغة – زهير – الأعشى
الطبقة الثانية	أوس بن حجر – بشر بن أبي خازم – كعب بن زهير – الحطيئة
الطبقة الثالثة	النابغة الجعدي – أبو ذؤيب الهذلي – الشماخ بن ضرار – لبيد
الطبقة الرابعة	طرفة بن العبد – عبيد بن الأبرص – علقمة بن عبدة – عدي بن زياد
الطبقة الخامسة	خداش بن زهير – الأسود بن يعفر – المخبل بن ربيعة – تميم بن أبي
الطبقة السادسة	عمرو بن كلثوم – الحارث بن حلزة – عنترة – سويد بن أبي كاهل
الطبقة السابعة	سلامة بن جندل – الحصين المري المتلمس – المسيب بن علس
الطبقة الثامنة	عمرو بن قمينة – النمر بن تولب – أوس بن غلماء – عوف بن عطية

الطبقة التاسعة	ضابئ بن الحارث – سويد بن كراع العكلي – الحويدرة – سحيم
الطبقة العاشرة	أمية بن حرثان – حريث بن محفظ – الكميت – عمرو بن شاس

أما الباب الثاني "الطبقات الإسلامية" فقد قسمه أيضاً إلى عشر طبقات على النحو التالي :

الطبقة	الشعراء الإسلاميين الذين تضمهم تلك الطبقة
الطبقة الأولي	جرير – الفرزدق – الأخطل – راعي الإبل
الطبقة الثانية	البعيث – القطامي – كثير الخزاعي – ذو الرمة
الطبقة الثالثة	كعب بن جعيل – عمرو بن أحمر الباهلي – سحيم – أوس بن معزاء
الطبقة الرابعة	نهشل بن حري – حميد بن ثور – الأشهب بن رميلة – عمر بن لجأ
الطبقة الخامسة	أبو زيد الطائي – العجير بن عبد الله – عبد الله السلولي – نفيع الأسرى
الطبقة السادسة	عبد الله بن قيس الرقيات – الحوص – جميل بن معمر – نصيب
الطبقة السابعة	المتوكل الليثي – يزيد بن ربيعة – زياد الأعجم – عدي بن الرقاع
الطبقة الثامنة	عقبل بن علفة – بشامة بن الغدير – شبيب بن البرصاء– قراد بن حنش
الطبقة التاسعة	الأغلب العجلي – أبو النجم – العجاج – رؤبة بن العجاج
الطبقة العاشرة	مزاحم بن الحارث– يزيد بن الطثرية – أبو دواود الرواسي – القحيف بن سليم

وبين هذين البابين قدم ابن سلام ثلالث طبقات تضم شعراء المراثي، وشعراء القرى العربية، وهم شعراء مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين، والشعراء اليهود.

التقويم :

يهتم "ابن سلام" بإثبات صحة الرواية، وهو في أكثر من موضع نجده يكشف الرواة المنتحلين أمثال حماد الراوية، ويشير إلى عدم الاعتداد برواياتهم، مثل ذلك قوله: " أخبرني أبو عبيدة، عن يونس، قال: قدم حماد البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها، فقال: أما أطرفتني شيئاً! فعاد إليه فأنشده القصيدة التي

في شعر الحطيئة مديح أبي موسى، قال: ويحك! يمدح الحطيئة أبا موسى ، لا أعلم به، وأنا أروي شعر الحطيئة ؟! ولكن دعها تذهب في الناس" .

ابن قتيبة ت ٣٧٦هـ وكتابه "الشعر والشعراء"

إذا كان ابن سلام الجمحي قد نجح بالفعل في أن يضع أيدينا علي بواكير المنهج الموضعي ، فإن ابن قتيبة ت ٢٧٦هـ يضيف إلي وصول المنهج عناصر أكثر تماسكا وصلابة ، غير أنه لا يستطيع أن يفلت من إسار التناقض الحاد بين ما يطرحه نظريا ، وما يعجز عن تحقيقه تطبيقا .

كان ابن قتيبة فقيهاً ، عالماً في أصول الدين ، كما كان بارزاً ، لكنه لم يكن ناقدا ًأدبياً ، ولا يصلح أن يكون مؤرخا في الأدب ، ويبتدي لنا هذا الأمر بوضوح إذا ما استطعنا النصوص الشعرية التي أوردها في كتابه القيم الشعر والشعراء فهو لا يقدم نقدا جماليا ، وإنما يكتفي باستعراض النص الشعري ناثرا إياه ، ذاكرا سير الشعراء وتواريخ حياتهم دون التقيد بمبدأ محدد ، وكأن غاية ما يبحث عنه ابن قتيبة هو المعني ، فالمطلوب من الشاعر – كما سنوضح بعد قليل بالتفصيل – ليس تقديم صورة فنية باهرة ، بل تقديم معني جديد .

ربما تحرر ابن قتيبة من قيود النقد العربي القديم ، فلم يعتد كثيرا بفكرة الطبقات التي سادة عصره ، والتي آمن بها من قبل ابن السلام وقنن لها ، وكما لم يؤمن بفكرته عن الطبقات ، لم يؤمن أيضا بمبدأ الكم لديه، فهو يحدث في كتابه لا أحسب أحدا من أهل التميز والنظر نظر بعين العدل وترك طريق التقليد يستطيع أن يقدم أحدا من المتقدمين المكثرون علي أحد إلا بأن يري الجيد من

شعره أكثر من الجيد في شعره غيره (20) وقد تكون هذه النظرة الموضوعية غاية ما يطمح إليه النقد ، وعين التقدم ، ويلزم ابن قتيبة نفسه بتحقيق هذا الأمر فكل من أتي بحسن من قول أو فعل ذكرناه ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنة ، كما أن الردء إذا ورد علينا أو للشريف ، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه ، وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر العظيم خطره(21) ، ويعني هذا أن "ابن قتيبة" ينتج المنهج الموضوعي في التقييم ، فهو لن يفضل شاعراً علي غيره ، استنادا إلي عناصر الرمان والمكان أو المكانة ، ولن يهمل شاغرا للسبب نفسه ، بل إن المقياس هنا سيكون فينا يقدمه الشاعر ومدي الجودة فيه فنيا ، بغض النظر عن شخصه وعصره ،وابن قتيبة – وإن كان حريصا علي هذا الأمر –فإنه يري أن علي الشاعر إذا انتهج منهج القدماء أن يلتزم بما ألزموا أنفسهم به فيقول : ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف علي منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان .،لأن المتقدمين وقفوا علي المنزل الدائرة الرسم العافي ، أو يرحل علي حمار أو بغل أو يصفها ، لأن المتقدمين وردوا علي الأوجان الطوامي ... إلخ (22) فابن قتيبة حريص أيضا علي احترام الذوق الجماعي المتعارف عليه ، وحريص علي تأيد النمط أو نموذج الشعري الموروث . وإذا كان ابن سلام قد عني بدراسة تاريخ الأدب من خلال فن الشعر فإن ابن قتيبة الذي لم يتمتع بمثل ما تمتع به ابن سلام من روح المؤرخ والناقد ، كان أكثر اهتماما بجوانب الفقه والنحو، أكثر منه في تاريخ الأدب ، حتي إنه

([٢٠]) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٩-٢٠

([٢١]) السابق : ص ٦

([٢٢]) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٦

يقصر كتابه في أن يكون للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب ، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب والنحو وفي كتاب الله (23) .

ومن يطالع كتاب الشعر والشعراء يتبين له بوضوح ذلك التناقض الصارخ بين أطروحات مؤلفه التي تصدر عن روح علمية موضوعية ، تحكم العقل في النظر إلي الأشياء ، بنظرة محايدة مستقلة ، فعلا ترفض الحديث لحملته ، ولا تبخل القديم لقدمه ، وإنما يأتي قرارها وتقييماتها استنادا إلي الذوق وإعمال العقل مجتمعين ، وبين إمكانات هذا المؤلف المتواضعة نقديا والتي تفضي به في النهايه ألي الحرص الشديد علي أن يظل النظر في شئون اللغة ومسائل الأدب خاضعا لما توارث عليه العرب ، ولما عرف عنهم من التقاليد الفنية .

إن ابن قتيبة في كتابه لم ينقد النصوص الشعرية نقدا موضوعيا يقوم علي التحليل والشرح ، وإنما كان جل مقصده في تتبع الأخبار والنوادر عن الشعراء العرب المخلفين ،مع ذكر بعض أشعارهم وسيرهم ، دون طرح حكم نقدي أو تقيم موضوعي ، اللهم إلا ما يرويه للغير دون تأيد أو رفض .

وقد يكون الخطأ في المنهج هذا نابعا من أن ابن قتيبة نفسه كان يميل إلي استخدام النزعة التقريرية في كل شئ تقريبا ،هذه النزعة التي أصلها فيه الجانب الفقهي الديني ، فجعل نظرته للأشياء عقليه شمولية جافه .

وهذه النزعة التقريرية نكاد نلمحها في كل صفحات الكتاب ، فهو مثلا عندما يتعرض لذكر ضروب الشعر وأقسامه نجده يرفض أحكاما وقيودا وضوابط دون أن يلتمس لها ما يوضحها أو يبررها فنيا أو موضوعيا ، فيقول : تدبرت الشعر فوجدته أربه أضرب .... رديء الصنعة (24) .

ونحن هنا نري استخدامه لألفاظ مثل (حسن) و(جاد) و(حلا) ولجمل تقريرية واضحة مثل : (لم يقل في الهيبة شئ أحسن منه)، (إذا أنت فتشته لم تجد هناك

---

(٢٣) السابق : ص ١٩-٢٠

(٢٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٧-١٠ وانظر النص كاملا فى المختارات .

فائدة في المعني) (أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع) ،(هذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة)........إلخ

ومرد هذه النزعة عند ابن قتيبة تعود إلي مفاهيم ابن قتيبة نفسه لقضية (اللفظ والمعني) ، إذ يري ابن قتيبة أن اللفظ يأتي من أجل خدمة المعني ، وأن طرق التعبير باللفظ عن المعني يمكن أن تتعدد وتختلف .فما يسعي إليه ابن قتيبة هو المعني الدال ، ولعل هذا يفسر موقفه من أبيات الشاعر :

ولما قضينا من مني كل حاجه ....إلخ.

فهو يري أن الألفاظ هنا حسنت وحلت ، غير أنه لا معني من روائها ،وتقودنا هذه الفكرة إلي مفهوم ابن قتيبة للشعر ، فهو يري أن المعاني هي المقصودة في الشعر، فالشاعر الجيد ليس ذلك الذي يقدم معني واضحا أو مبتكرا أن الشاعر الجيد هو الذي يعني بتقديم صورة فنية متكاملة ،تسلب أحاسيس المتلقي ، وهكذا يترك ابن قتيبة الفن ويطلب الأخلاق فهو هنا أقرب إلي الفقيه منه إلي ناقد الشعر .

وتقودنا هذه النظرة الأخلاقية في الفن إلي مقاييس الجودة الشعرية عنده، فنجده متخبطا في أحكامه المطلقة عن تقسيمات الشعراء ، فهم إما شعراء مطبوعون أو شعراء متكلفون .إذا توافرت للشاعر دواعي الشعر جاء مطبوعا وإذا لم تتوافر جاء متكلفا . ومن الواضح أن مفاهيم (الطبع) و (الصنعة) عند ابن قتيبة مفاهيم مشوشة ، ذلك أنه يخلط الارتجال بين الطبع ،كما يخلط بين تقويم الشعر وبين التكلف كما كان يفعل أصحاب الحوليات

نخلص من كل ما سبق إلي أن ابن قتيبة –وإن كان قد خطا بمقاييس المنهج خطوة لا بأس بها للأمام إلا أن هذه الخطوة لم تكن لم تكن سوي في الإطار النظري فحسب ، فأبن قتيبة – وكما أوضحنا من قبل ،لم يكن ناقدا ، بل كان فقيها نحويا ، غلبت عليه النزعة الانطباعية الشمولية التي تفتقر إلي التحليل والإيضاح .

الآمدي ت٣٧٠هـ "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"

شغلت الخصوصية أنصار أبي تمام والبحتري أواخر القرن الثالث واحتدمت مع مطلع القرن الرابع وكان مبعث الخصومة ما قدمه أبو تمام من صيغات وصور فنيه وتعبيريه لم يكن الذوق العربي السائد قد تعود عليها من قبل بمثل هذا الأفكار وهذه المبالغة وقد سبقت الإشارة في الفصل السابق إلي هذه الخصومة عند حديثا عن كتاب الصولي أخبار أبي تمام وكيف كانت دافعا إلي إعادة النظر في قضايا الذوق والتذوق الأدبين فقامت مساجلات ووضعت عدة رسائل نقديه منها كتاب الصولي وكتاب ابن المعتز البديع كما قامت حوله آراء نقديه متباينه كآراء ابن تميم والسجستاني وابن عمار والقرطبي وبشر بن يحي النصيبي وابن أبي طاهر ودعبل الخذاعي وغيرهم بالإضافة إلي مجموعه أخري من الدراسات لم يتح لنا الاطلاع عليها كاملة بسبب فقدها وعدم تمكن التاريخ من حفظها لنا .

وربما كان كتاب الموازنة بين الطائيين وضع أبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى ت ٣٧٠هـ أهم الكتب التى عالجت هذه القضية فى إطار موضوعي ، حتى إن باحثا كبيراً كالدكتور " إحسان عباس" يعده وثبة فى تاريخ النقد العربي، بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج [٢٥] ، ذلك أن هذا الكتاب أرتفع به صاحبه عن سذاجة النقد الإنطباعي الذى تأسس على عنصر "المفاضلة" والتمس النقد باعتباره علماً موضوعيا يدرك به الشعر ، وتعرف به خصائصه الفنية ، وأساليبه الجمالية .

([٢٥]) الدكتور إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب – دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط٢، ١٩٩٣، ص ١٤٥

إن الآمدى يتخير لعرض الخصومة شكلا نقديا جديداً لم تعرفه العقلية العربية من قبل وهو طريقة "الموازنة"، فالعرب لم يعرفوا شكلا آخر غير المفاضلة ،وتختلف الموازنة عن "المفاضلة" فى أنها منهج جديد ليس المستهدف منه المفاضلة بين طرف وآخر وصولا إلى الانحياز لأحدهما على حساب الآخر كما فعل القدماء بل أن الموازنة عند الآمدى تتأسس على خمسة محاور وهي :

١- أنه ليس هناك أفضلية بين الشعراء ، فالاختلافات بينهم هي اختلافات فى الطبع وفى التصوير الفني والذوق .

٢- إن لكل شاعر – أيا كان عيوبه ومحاسنة ، فلكي نحسن الحكم على جودة شاعر، ينبغي إدراك العيوب والمحاسن إدراكا تاماً .

٣- إذا قامت مفاضلة بين شاعرين فهي لا تتأسس على إطلاق الأفضلية لأحدهما، بل هي تقوم من أجل كشف جوانب التميز لدى كل منهما فى جانب من الجوانب

٤- أن هناك شروطاً محددة للموازنة يكشفها الآمدى عند عرضه لقضية الصراع بين أبي تمام والبحترى .

٥- إن الموازنة لا تقوم إلا على إلمام تام – من جانب الناقد – بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية المختلفة .

وبهذه الموازنة يؤسس الآمدى منهجه النقدي ، على مبدأ الحيدة التعليمية ، والإدراك التام لكل أبعاد الخصومة مع استخدام جيد لمنهج "المحاجة" بين الآراء المختلفة لكلا الفريقين .

وسنحاول الوقوف – تفصيليا – أمام بعض هذه العناصر بالدروس والتحليل .

١- النظرة المحايدة ومراجعة النصوص :

يقول الآمدى فى نفي المفاضلة : (ولسن أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ، لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، ولا أرى لأحد أن

يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر : فى امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشي ، ولا جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم ، لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه) [٢٦] .

فإذا لم تقم المفاضلة بين الشاعرين ، فكيف يمكن أن تكون دراستهما ؟ وغذ لم تكن هناك مفاضلة ، فهل يمكن أن تكون بينهما مساواة ، فالبحتري (أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام) ، أما " أبو تمام " فهو شاعر (شديد التكلف صاحب صنعة ويستكرة الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه شعر الأوائل) ، ورجلان كهذين لا يمكن أن تقوم بينهما مساواة ؟

فلم إذن الموازنة ؟ وهل يمكن أن تتحقق الموازنة بين نوعين مختلفين كل الاختلاف من الشعراء ؟ وإذا لم يكن التفاضل قائما ولا المساواة ممكنة ، فكيف يمكن دراسة شاعرين لكل منهما مؤيدون ومعارضون ؟

إن " الموازنة " هنا التماس نقدى ومحاجة موضوعية ، فالموازنة وإن لم تكن متحققة موضوعيا إلا أنها – كإطار نقدى – تتيح الكثير للناقد من كشف لحسنات الشاعرين وعيوبهما ، وأى شكل نقدى آخر لطرح القضية ، سيوقع صاحبه فى مأزق الانحياز ، وسيصبح عليه أن يكون مع هذا أو ذاك ، ولكن الموازنة ستتيح له حرية التحرك تحت ستار كاذب من الموضوعية البحتة، وأحسب أن قضية الخصومة بين أبي تمام والبحترى ما كان لها أن تعرض على وجهها الحسن إلا بهذه الطريقة .

إن الموازنة هنا شكل نقدى يقف على الحياد فاصلا بين طرفين مختلفين أو أكثر قد لا تجمع بينهما أية مشتركات أو خصائص ، " والآمدى " كان يلتمس فى

---

[٢٦] الآمدى : الموازنة ، ص ٦-٧

الموازنة منهجا حياديا يتيح له عرض قضية ، وسماع كافة الأطراف له بدون نفور أو رفض .

وفى عرض موازنته يستخدم " الآمدى " المنهج الموضوعي المحكم ، فيهتم بدراسة القضايا المثارة ، من خلال عرضها بموضوعية والاحتكام إلى الحجة والتعليل ، مما يكشف عن ميل للموضوعية ، وقد ساعد " الآمدى " في تحقيق هذا الأمر أن قضي الخصومة كانت قد بردت نارها ، كما تعددت الأقوال والآراء فى أصحابها وكثرت إلى درجة عالية ، مما أتاح للآمدى حرية الاختيار والانتقاء والرد العلمي الموضوعي .

وقد وجهت إلى " الآمدى " من النقاد الذين عاصروه تهمة الانحياز إلى البحترى والتعصب ضج " ابي تمام " وهى تهمة ظالمة ، لا تأتي إلا من أشخاص ضيقي النظرة، لا يرون الناقد إلا مفضلا ، ولا يرون فى النقد غير مفاضلة لطرف دون الآخر ، ومن يقرأ الموازنة ببصيرة وتمعن واستقراء يتبدى له بوضوح أن الآمدى قد قدم الثناء لأبي تمام فى أكثر من موضع ، وأنه دافع عنه أحيانا والتمس له الأعذار أكثر مما دافع عنه مؤيدوه ، وكذلك فإنه قد نقد" البحترى" نقدا شديدا فى غير موضع وفضل عليه " ابا تمام" فى بعض الأحايين ، على الرغم من اعترافه بأنه أميل إلى طريقة البحترى فى الكتابة ، لكن ذلك لم يمنعه من التزام الحيدة العلمية ، وتوخي الصدق فى عرض القضايا ، وتقصي الحقائق واستنباطها فى إطار الموضوعية استنادا إلى الذوق الأدبي الموروث .

اطلع " الآمدى" على كل ما كتب فى الخصومة ، وتأمله فإذا به عدة رسائل فى الانحياز والتعصب والمبالغة والتكلف ، ولم يكن التعليل أو التوضيح أو التبرير ليجد سبيلا إلى فكرهم ، فجمع الآمدى كل هذه النصوص وأعاد قراءاتها فى تمعن ثم نظمها ونسقها فى إطار مبدأ "المحاجة" ، وبعد أن فعل كل هذا عاد يعرض آراء أنصار كل فريق وبما اتهم به الآخر فى حيدة ومراجعة . ومن يطالع كتاب الآمدى يجده يشير فى غير موضع إلى رجوعه للنسخ الأصلية ،واهتمامه بتحري الدقة عند

ضبط النصوص، قبل القيام بالنقد والتقييم ، وارثاً عن "ابن سلام الجمحي" منهجه فى تحري الدقة فى إيراد النصوص والأخذ عن الثقاة .

٢- منهج المحاجة :

استخدم "الآمدى" فى عرض آراء مؤيدى كل فريق ومعارضية طريقة "المحاجة"، ويعني بها أن يقدم الآراء ويقوم بتنفيذها وإظهار مدى صدقها أو بطلانها أو بطلان بعضها وصحة البعض الآخر ، أو ينفي أهمية هذه الآراء فى الإبداع الشعري ، أو ضعف تأثيراتها ، وهكذا يفند الأقوال حول تلمذة البحترى لأبي تمام وانفراد أبي تمام بابتكار مذهب جديد ، وهل هو حقا مبتكر أم أن هذا الاتجاه كان موجودا من قبل ؟ ويتناول – بدأب – قضية السرقات الشعرية ويتوقف أمام سرقات كل من الشاعرين ، وفى كل آرائه يعتمد الآمدى على كل ما ألف قبله ، ويفيد من الآراء النقدية السابقة كما يهتم – كابن سلام – بمسايرة الذوق النقدى العربي .

والآمدى ناقد مستقل الرأى ، ونجد وجهات نظرة تطالعنا بين الصفحة والأخرى، صحيح أنه يفيد ممن سبقوه ، لكن يظل له استقلاليته فى عرض قضاياه ، بحيث ندرك عند قراءتنا للموازنة أنه يتمتع بذوق رفيع وبحس أدبي مرهف ، وهو دائم العودة إلى الأصول ، ينهل منها ويرفض ما لا يقبله عقله ومنطقة ، وإذا تعرض لقضية من القضايا أشار إلى رأى السابقين وإلى خلاصة رأيه هو ، كل ذلك من خلال نفاذ بصيرة وسعة أفق نقدي .

٣- تأصيل المنهج :

بعد قيام " الآمدى " بعرض احتجاجا كل خصم أو فريق ، مع بيانه للسرقات عند كل منهما ، فإنه – بعد ذلك – يتتبع :

١- أخطاء كل من أبي تمام والبحترى وعيوب كل منهما .

٢- محاسن كل منهما .

وصولا إلى الموازنة التفصيلة والتى تعني عنده أن يوازن (بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقنا فى الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعني) ليظهر أيهما أشعر فى تلك القصيدة وفى ذلك المعني ، تاركا الحكم لفطنة القارئ كاشفاً له جوانب الإجادة وعدم الإجادة .

" والآمدى " فى تتبعه لأخطاء كلا الشاعرين رجل منصف ، حريص على إحقاق الحق، وعلى إظهار الحيدة ، وهو فى دراسته للأخطاء قد اعتمد على تقاليد اللغة والأدب السائدين فى عصر ، ونقده يبرز النزعة الإنسانية والذوق الرفيع ، حيث لا يهتم إلا بأن يعيب العيب حيث يجده ، ويثني على الجيد أني رآه .

إن الآمدى ناقد يتمتع بذوق نقدى رفيع وبثقافة جمة وبحيدة وموضوعية قل أن تتوافر لمعاصرية ، وكل ذلك جعل منهجه النقدى متأصلا وموضوعيا بحيث يمكننا القول أن المنهج النقدى قد أتيح له الرسوخ والاستقرار على يد "الآمدى" الذى قدم لتاريخ النقد العربي كتابا نقديا يحق أن يعد بالفعل وثبة في تاريخ النقد ، بما توافر له من عناصر الحياد الموضوعي والمدارسة العميقة .

أهم قضايا النقد الأدبي العربي القديم

١. قضية السرقات الشعرية

مفهوم السرقات الشعرية :

السرقات الشعرية هي أن يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتاً شعرياً ، أو شطر بيت ، أو صورة فنية ، أو حتى معنى ما .

وقد كان الدافع الأول لنشأة هذه القضية هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الإطلاع ، ثم تطور الشعور بالحاجة يرقي إلى البحث في السرقات خضوعا لنظرية – ربما كانت خاطئة – وهي أن المعاني قد استنفدها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة " تحد من قدرته على الابتكار" ولهذا فهو إما أن يأخذ معاني كل من سبقه أو يولد معنى جديد من معنى سابق ، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرات من هذه الناحية ، فمنهم من يقصر عن المعنى السابق ، ومنهم من يحتذيه ، ومنهم من يزيد عليه ، ومنهم من يولد معنى لم يخطر للأول ، وبذلك حل التوليد محل الابتكار .

وبسبب هذا التفاوت، تفاوت المصطلح المتصل بالمعاني من هذا الطريق– كما قدمت القول – وبما أن قضية السرقة كانت من نصيب الشاعر المحدث لذلك نجد أكثر الكتب المؤلفة في هذه المشكلة إما أنها تتحدث عن سرقة المعاني عامة ، وإما أنها تخصص ولهذا أو ذاك من الشعراء المحدثين ، فهناك كتاب في سرقات أبي نواس وآخر في سرقات أبي تمام وثالث في سرقات البحتري ، حتى إذا وصلنا إلى المتنبي فاض فيض المؤلفات في سرقاته ، وإذا وضعنا العداء للمتنبي جانبا وجدنا هذه الظاهرة تمثل أمرين :

أولهما الإحساس العميق بأن دائرة المعاني قد أقفلت، وأن منتصف القرن الرابع يشهد " الغارة الشعواء " على كل معنى سابق، لمتقدم أو معاصر. وقد أمعن بعض النقاد في الاتهام ، فجعلوا المتنبي لصا كبيرا لا يسرق من أبي تمام وحسب، بل هو يغير على المغمورين من الشعراء، وفي هذا نفسه فضح النقاد أنفسهم في إبراز مدى إبراز تحاملهم أولا وتعالمهم ثانيا .

والأمر الثاني: استقطاب مشكله السرقات لسائر القضايا النقدية واستئثارها بكل الجهود، وفي هذا إشارة إلى خروج رحى النقد عن محورها الطبيعي، ولمثل هذا قدمت القول بأن النقد الأدبي كان يقدم شهادة عجزه في أواخر القرن الرابع .

تاريخ السرقات الشعرية في النقد الأدبي:

جعل النقاد والبلاغيون موضوع (السرقات الأدبية) باباً واسعاً في مؤلفاتهم النقدية والبلاغية، جمعوا فيه الشواهد والأمثلة، وحددوا له مصطلحاته.

وقد أدرك بعض الشعراء منذ العصر الجاهلي أن الأول لم يترك للآخر شيئاً فقال عنترة:

هــل غــادَرَ الشُــعَراءُ مِــن مُتَــرَدَّمِ   أَم هَل عَرَفــتَ الــدارَ بَعــدَ تَــوَهُّمِ

وقال كعب بن زهير:

مـــا أرانـــا نقـــول إلا مُعـــاداً   أو مُعـــاراً مـــن قولنـــا مكـــرورا

ونفى طرفة بن العبد عن نفسه سرقة أشعار غيره، فقال:

ولا أغيــرُ علـــى الأشـــعارِ أســـرقُها   عنها غنيتُ، وشرُّ الناسِ من سَــرَقا

وكذلك نفى حسان بن ثابت الإغارة على شعر غيره، فقال:

لا أســـرق الشـــعراء مـــا نطقـــوا   بـــل لا يوافـــق شـــعرهم شـــعري

ويبدو أن الشعراء هم الذين فتحوا هذا الباب للنقاد، فتابعهم النقاد فيه، وجمعوا مادته من الشعراء أنفسهم، ثم أضافوا إليها جهودهم النقدية، فجرير يتهم الفرزدق بالسرقة في قوله:

ســـيعلمُ مـــنْ يكـــونُ أبـــوه قَيْنـــاً   ومـــن عُرِفَـــتْ قصـــائدُه اجتلابـــا

والفرزدق يرد على جرير، بقوله:

إن استراقَك يا جريرُ قصائدي مثلُ ادعاء سوى أبيك تنقّلُ

وقد ضيق بعض النقاد الخناق على الشعراء، فرأوا في إيراد الكلمة المثيلة نوعاً من السرقة! وفي إيراد الخاطر، ولو على غير المثال السابق، سرقة! كما فعل مهلهل بن يموت في كتابه: (سرقات أبي نواس)، حيث قال إن بيت أبي نواس:

دَعْ عنك لومي فإنَّ اللوم إغراءُ وداوني بالتي كانتْ هي الداءُ

مسروق من بيت الأعشى:

وكأسٍ شربت على لذةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

والسرقة في (داوني بالتي كانت هي الداء)، مأخوذ من (تداويت منها بها)، أفلا يحق للاحق أن يحصل على هذه الخبرة من تجربته الشخصية في معاقرة الخمر بعد أن عاش حياته فيها ولها .

قسم النّقاد السرقات من حيث اللفظ والمعنى إلى ثلاثةِ أقسام هي :

١- سرقة الألفاظ .

٢- سرقة المعاني .

٣- سرقة الألفاظ والمعاني .

أولاَ: سرقة الألفاظ :

وهي أن تتشابه الألفاظ عند شاعرين ، وقد تسامح النّقاد كثيراً في هذا النوع من السرقة ، وذلك لأن الألفاظ مشتركة بين الناس جميعاً ولا يحق لأحد حصرها على الآخرين ، وبالتالي فإنَّ مجرد المشابهة بين اللاحق والسابق لا يعدُّ سرقة ، إلا أن تدخلها استعارة أو تصحبها قرينةً تُحدِثُ فيها معنًى أو تفيدُ فائدةً ما .

ثانياً : سرقات الألفاظ والمعاني :

وهي من أقبح أنواع السرقات ، وهي أن يسطوَ الشاعر على ألفاظ غيره ومعانيه دون تغيّر، ومن أمثلتها الواضحة قول اِمرئ القيس :

وُقوفــاً بِهــا صَــحبي عَلَــيَّ مَطِــيِّهُم يَقولــونَ لا تَهلِــك أَســىً وَتَجَمَّــلِ

وقول طرفة بن العبد:

وُقوفــاً بِهــا صَــحبي عَلَــيَّ مَطــيَّهُم يَقولــونَ لا تَهلِــك أَســىً وَتَجَلَّــدِ

وطرفة في بيته هذا عند معظم النّقاد سارق من اِمرئ القيس ؛ وذلك لأن اِمرأ القيس هو الأقدم زمنياً على الرغم من أنَّ بعض النّقاد قد سوغوا صنيع طرفة ، كأبي العلاء الذي سُئِلَ عن الشاعرين بأنهم يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ من غير أن يلقى أحدهما الآخر فقال

تلك عقولُ رجالٍ توافت على ألسنتها ، ويقول المتنبي معلقاً على الأمر نفسه (الّشعرُ جادَّةٌ ، وربما وقع فيه الحافر على موضع الحافر)

جادَّة : الطريق الترابي الذي تسير عليه الدواب .

الحافر : حافر الدواب .

إلا أنَّ معظمَ النّقادِ يرون أن طرفة قد سرق من اِمرئ القيس ، وربما يكون تهرُّب بعضهم من القول إنَّ طرفة قد سرق يرجع إلى أن كِلا الشاعرين من العصر الجاهلي ، وهذا يندرج ضمن سياق الإعجاب بالشعراء القدماء ، وأنّه لا يمكن أن تصدر عنهم مثل هذه الأفعال .

ثالثاً : سرقات المعاني وهو الأهم :

قسم النّقاد المعاني إلى ثلاثةِ أقسام هي : (مشتركة، مُتداوَلة ، مُخترعة)

القسم الأول : المعاني المشتركة :

وهي المعاني التي يشترك بها الناس جميعاً ولا يختصّ بها واحداً دون الآخر ؛ لأنها من الأمور المتقررة في النفوس ، والمتصوّرة في العقول ، والمركبة في النّفس تركيب الخِلْقة ، كتشبيه الوجه الجميل بالشمس ، والبدر ، وتشبيه الجوّاد

الكريم بالغيث والبحر ، والبليد البطيء بالحجر والحِمار والشجاع الماضي بالسيف والنار ، وما إلى ذلك ، وهذا النوع من المعاني لا سرِقة فيه عند معظم النّقاد ، وإن لم نقلْ عندهم جميعاً

القسم الثاني : المعاني المُتداولة :

وهي ممّا اخترعه السابقون إلا أنها أصبحت مُتداولة فيما بعد بين الناس بكثرة ، فاستفاضت على ألسنة الشعراء فحمتْ نفسها من السرقة وأزالت عن صاحبها مذمّة الأخذ من غيره ، كتشبيه الطلل بالبرد والكتاب ، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها وما إلى ذلك .

القسم الثالث : المعاني المُخترعة :

وهي المعاني التي لم يسبق إليها صاحبها ، ولا عمل أحد الشعراء قبله نظيرها أو ما يشبهها ، أو ما يقرب إليها ، ومعظم النّقاد ،إن لم نقلْ كلّهم يرون أن السرقة لا تكون في المعاني المشتركة ، ولا في المعاني المتداولة ، وإنما تقتصر على النوع الثالث من المعاني ، وهو المعاني المُخترعة .

وقد اختلف النّقاد كذلك في تسمية هذا النوع من السرقة ، فبعضهم أطلق عليها المعاني المخترعة وبعضهم أطلق عليها المعاني المبتدعة ، ونجد تسمية ثالثة عند حازم القرطاجني في كتابه البلغاء حيثُ سمّاها المعاني العقم ، وهناك تسمية رابعة وهي المعاني المختصة

يقول الآمدي "السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع الظنّةُ فيه عن الذي يورده أن يقال لهُ إنّه أخذه من غيره" .

رأي النقاد في هذه القضية :

يتفاوت النقاد في تناولهم لهذه القضية بين التسامح الكثير والتنقير والتعقب المضني، وتتفاوت كذلك درجاتها عندهم، فبينما نجد ناقدا مثل الآمدي أو القاضي

الجرجاني أو حازم يتناولها دون حدة، نجد البحث فيها- مصحوبا بالنقمة والغيظ- هو الشغل الشاغل للحاتمي (في بعض حالاته) ولابن وكيع والعميدي .

الفريــق الأول :

وهو الذي يناصر الشعر القديم و حافظ على تسميتها (السرقات)، ورأى في السرق غضاضة تحط من قدر الشاعر، كي لا تصبح الأمور فوضى ينهب الشاعر ما يشاء من شعر غيره. وبهذا استطاع أن يصون الأعمال الأدبية من العبث والسرقة، حتى لقد بلغ من حرصهم على الشعر أن يقرنوا كل شعر براويه، وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من الرواة، كما كانوا يفعلون في توثيق الحديث النبوي الشريف. وكان من أثر هذه العناية أن وصفوا (الأخذ) من شعر غيره بأوصاف قاسية كالسرقة، والانتهاب، والغصب، والإغارة، والمسخ ... الخ.

ولعل سبب إيثارهم الشعر القديم والتعصب له هو حاجتهم إلى الشاهد النحوي واللغوي، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة.

يقول الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتجّ ببيت شعر إسلامي، وعندما سئل عن المحدثين أجاب: ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم .

الفريق الثاني :

هم الذين تحدثوا عن السرقات الشعرية من حيث ظاهرة طبيعية - ولم تهجهم إلى ذلك خصومة معينة- فإنهم كانوا ينطلقون من موقفهم ذاك عن اعتقاد راسخ بأن معاني الشعر كالهواء والمرعى والسماء. إنما هي في أساس خلق هذا الكون مشاع بين الناس، فلا ضير على الخالف أن يأخذ ميراث السالف، وقد حاول هذا الفريق أن يسوغ الأخذ بجعله أساسا في التراث القديم، فتحدث أصحابه عن اصطراف كثير لمعاني جميل وغيره، وعن استيلاء الفرزدق عنوة على أبيات لذي الرمة وغيره، ولكنهم تجاوزوا هذا ا العدوان السافر إلى الذكاء والحيلة فميزوا القدرة على التوليد وجعلوا كل من أخذ معنى وأجاد في ذلك فهو أحق بذلك المعنى

من صاحبه الأول، وعند هذا الحد تكون نظرية السرقة قد سوغت – لا الشركة المشاعة وحسب – بل سوغت أيضاً مبدأ الابتزاز القائم على القدرة والحذق .

وإننا لنجد نقادا يتحدثون عن الأخذ، وكأنه المبدأ الوحيد في الإبداع الفني في الشعر، فهم يضعون له القواعد والدرجات، والسر في هذا الموقف أن هذا الفريق من النقاد كانوا شعراء، كابن شهيد مثلا، أو كانوا ناثرين– كابن الأثير– قد وصلوا إلى الإيمان بأن الطريقة المثلى في الإنشاء ليست سوى حل للمنظوم، أي تغيير الصورة التي عند غيرهم إلى صورة أخرى ذات إيقاع جديد ، ومن أبرز النقاد الذين ينتمون إلى هذا الفريق : القاضي علي عبد العزيز الجرجاني ، الآمـــــــــــدي ، أبو هلال العسكري .

قضية عمـــود الشعـــر

كثيرا ما يتردد تعبير " عمود الشعر" عند نقاد العرب ، فيقولون عن شاعر: أنه لم يفارق عمود الشعر ، بينما يصفون آخر بأنه فارق هذا العمود ، وذلك التعبير منهم يدل على أنهم يقصدون بعمود الشعر تقاليده المتوازنة والمبادئ والتى سبق لها الشعراء الأولون ، واقتفاؤها ممن جاء بعدهم ، حتى صارت سنة متبعة وعرفاً متوازناً .

ويؤكد ذلك ما ذكره المرزوقي بقوله " الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام القريض من الحديث ، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ومراسم أقدم المزيفين فيما زيفوه ، ويعلم أيضا ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب[٢٧]

ومضي المرزوقي يبين هذه التقاليد التى يبني منها عمود الشعر ، فقال " إنهم كانوا يحاولون شرف المعني وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة فى الوصف ، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكله اللفظ المعني وشدة اقتضائها للقافية ، حتى لا منافرة بينهما –فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ولكل باب منهار عيار[٢٨]

١- عيار المعني :

أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فالعقل إذا هو الحكم الذى يفصل فى صحة المعني وخطئه ، فإذا قبله العقل واقتنع به كان مقبولاً وإلا نقص بمقدار

---

(٢٧) مقدمة شرع ديوان الحماسة ٩/١

(٢٨) السابق : ١

ما فيه من باطل وخطأ ، والعقل الصحيح يحكم على المعني بعد أن يعرض على واقع الحياة حيناً ، وعلى معارف العلم حينا آخر .

٢- عيار اللفظ :

الذوق المرهف الذى هذبته الرواية ، وصقلته الثقافة : فعرف السلِي والثقيل والمألوف والمهجور ، والدقيق فى أداء المعني ، والبعيد الذى لم يوفق الشاعر فى اختياره ، ليؤدي المعني الذى أراد .

٣- عيار الإصابة :

الإصابة فى الوصف هى ما أوتيه الأديب من ذكاء وحسن تمييز ، فيهما يدرك ما هو أشد التصاقا بالشئ ، فيكون من صفاته الأساسية ، وما لا يكون ذا التصاق وامتزاج به ، فلا يكون من الصفات الأساسية ، وليس المراد بالوصف هنا باب الوصف وحده ، ولكن الشعر كله وصف ، فالغزل وصف الحبيب والحب والرثاء وصف المرثي والآلام الناشئة عن موته ، والمدح وصف الممدوح وهكذا ، فالذكاء وحسن التمييز كفيلان بمعرفة صفات الأشياء الجوهرية الحقيقية .

٤- عيار المقاربة فى التشبيه :

الفطنة لما بين الأشياء من صلات ، وحسن تقدير ، هذه الصلات حتى يوقع التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحاً ويتحقق ذلك عند المرزوقي – إذا وقع التشبيه بين شيئين لاشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفه ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس .

٥- عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ النظم :

الطبع واللسان ، فما لم يستثقله الذوق من الأبنية ، ولمك يحتبس اللسان فى النطق به ، بل استمرا فيه واستسهلاه ، بل ملل ولا كلل ، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة ، لأن أجزاءه سليمة متقاربة .

وتخيُّر لذيذ الوزن يطرب الذوق بحسن إيقاعه ، واعتدال نظمه ، كما يطرب الفهم بصواب تركيبه ، بل لا بأس من الالتجاء إلى الغناء لاختبار الشعر ، ومعرفة مدى جمال إيقاعه .

٦- **عيار الاستعارة :**

كمعيار التشبيه : الفطنة وحسن التنبه ، وبما أنها مبنيه على التشبيه ، ينبغي أن يكون التشبيه فى الأصل قريباً ، حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يحذف أحد الطرفين .

٧- **عيار مشاكلة اللفظ للمعني وشدة اقتضائها للقافية :**

الدربة الطويلة والمدارسة الدائمة ، فإذا حكم بأن اللفظ يؤدي المعني تمام الأداء ، ليس فيه جفوة ، ولا زيادة ، ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوماً على مقادير المعاني ، قد جعل الأخص للأخص ، والأخر للأخر فهو البرئ من العيب ، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتم بها المعني ويستوفي بها كماله وإلا كانت قلقة فى مقرها مجتلبه لمستعر عنها .

فهذه الخصال هى عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها ، وبني شعره عليها ، فهو عددهم الشاعر العظيم ، والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر حصته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع فى نهجه حتى الآن.

ونستطيع أن نجمل ما فصله النقاد فى وصفهم عمود الشعر ، ونرى تلك الصفات منها ما يعود إلى اللفظ ،ومنها ما يعود إلى الأسلوب ، ومنها ما يعود إلى الخيال .

فالذى يتطلبه عمود الشعر فى المعني أن يكون شريفا صحيحاً مصيباً وفى اللفظ أن يكون جزلاً مشاكلاً للمعني المراد ، وفى الأسلوب أن يكون متلائماً موحد النسج ، متخير الوزن ، يتطلب لفظه ومعناه القافية ، يتم بها أداء المعني ، وفى الخيال قرب التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له .

أما ما يحتاج إليه الأديب ليصل بأدبه إلى هذه الغاية المثلي فى الشعر فموهبه فطرية عبر عنها النقاد بالطبع وذكاء يميز بين الأمور ، ويحسن تقديرها ، وذوق يدرك ما فى الأوزان من جمال وعيب ، وثقافة أدبية واسعة تعتمد على الرواية لتعرف المستعمل والمهمل ، والدقيق من الألفاظ والجافي والنابي ، وعلى المدارسة والاتصال بالنصوص الأدبية اتصال فهم وتدبر لمنهج الكلام ، حتى يعرف أسباب جماله ، وعلى طول الدربة والممارسة على الإنتاج وذلك كله تدبير عن النظرة العربية للشعر والشاعر.

وعلى هذا الأساس يعرف مدى التزام الشاعر بـــ "عمود الشعر" ، ومدى مفارقته أياه ، فهذا الشاعر الذى لا يعني بالإصابة فيما وصف فينسب إلى الشئ ما ليس له ولا يعني بصحة المعنى لا بدقته ، والمعنى هنا يشمل العاطفة أيضا وصحة المعنى فيها معناه صدق الشعور بها فهذا الشاعر الذى لا يُعنى بتصوير عاطفة صحيحة ، أو يتجه إلى الصنعة والزخرف المتكلف وإن مات المعنى في يده ، وهذا الذى لا يفنى بانتفاء ألفاظه بحيث تكون نبيلة ، نصا فى المعنى دقيقة فى أدائه ، ومشاكلة له ، ولا يعني بأن يكون نسيج قصيدته موحداً متلائماً لا يرتفع حينا وينحط حينا آخر ،ولا يعني بتخير الوزن ، سواء أجاء سليماً فى وزنه أم لم يجئ ، أرتكب ضرورة أم لم يرتكب ، غمض المعنى أم اتضح قرب التشبيه أم بعد ، ظهرت الاستعارة أم خفي فيها وجه التشبيه ، وهذا الشاعر مفارق عمود الشعر ، وبمقدار بعده عن هذه الأصول ، تكون مفارقته لهذا العمود .

وهؤلاء الشعراء الذين يغوصون على المعاني ، ويريدون استخراج غريبها ونادرها ، ولا يعنيهم أن توضع هذه المعاني فى أى أسلوب وفى أى عبارة مفارقون لعمود الشعر مبتعدون عن تقاليده .

وهؤلاء الذين يعنيهم أمر الجناس والمطابقة ، وفنون البديع أكثر مما يعنيهم أمر المعنى ووضوحه وصحته ، بل لا يسألون أن يغمض المعني إذا سلم لهم فن من فنون المحسنات البديعية ، هؤلاء كذلك يبتعدون عن عمود الشعر وتقاليده .

والبحترى عند نقاد العرب ممن التزموا عمود الشعر ولم يفارقوه ، بينما فارق أبو تمام هذا العمود فى كثير من شعره الذى عنى فيه بأمر المحسنات وهكذا نستطيع أن نحكم على المتكلف بأنه بعيد عن عمود الشعر.

٣- قضية وحدة القصيدة

ليس معنى اهتمام نقاد العرب بوحدة البيت واستقلاله بنفسه أن الشعراء أو النقاد غفلوا العناية بوحدة القصيدة ، أو أهملوا أمر هذه الوحدة .

أما الشعراء فكانوا يعنون فى قصائدهم بالتناسق والارتباط بين أبيات القصيدة بحيث تكون منسقة متناسبة المعاني لا يبرح المرء فيها من معنى إلى معنى ،ولا يشعر بأن هناك فجوة بين البيت وتالية .

وقد رأينا كيف عنى الشعراء المتأخرون بأن يحسنوا التخلص من الغزل إلى غيره من الأغراض كالمدح والهجاء ، حتى لا يشعر القارئ بأنه فوجئ بالانتقال من غرض إلى سواه .

أما نقاد العرب فقد رأوا من الضرورى فى القصيدة أن ترتبط أبياتها بعضها ببعض ، حتى يتكون منها عمل فني سليم .

وهنا يحسن بنا أن نشير إلى ما شاع على الألسنة وما ردده كثير من المستشرقين من اتهام القصيدة العربية بخلوها من صفة الوحدة العضوية ولعل سر ذلك الاتهام هو أنهم يرون القصيدة العربية كثيرا ما تشتمل على غير غرض واحد فيرون قصيدة المدح مثلاً يبدأها الشاعر غالباً بالغزل ، وقد يصنع فى أثنائها الحكمة والوصف ، كما يكون ذلك فى الهجاء أيضاً والرثاء وقد يكون منشؤه أيضا شدة عناية العرب بالحديث عن وحدة البيت حتى طغي ذلك بالحديث عن وحدة القصيدة ، فظن أن العرب لم ينتبهوا إلى الوحدة وأن القصيدة العربية مكونة من أمشاج

ممتزجة ، وأن الخلق الفني لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة كل منها تام ومستقل بنفسه ، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان اللهم إلا وحدة العقل الذى أبدعها ، وحتى ظن وكذلك أن نقاد العرب أغفلوا الحديث عن هذه الوحدة ، ولم ينتبهوا إليها ، ولم يعنوا بالحديث عنها .

هذا الاتهام للقصيدة العربية والنقاد العرب فيه ظلم بالغ ، وحيف كبير لأن القصيدة العربية إذا كانت فى كثير من الأحيان تتكون من أغراض عدة كالغزل والمدح والحكمة والوصف ، فليس ذلك بموجب أن تتفكك الوحدة أو تصبح القصيدة أخلاطاً ، لأن مقصد القصيدة عند العرب القدامى ، إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار ، وبكى وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها .. ثم وصل ذلك بالنسب فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن النسيب قريب من النفوس ، لأن القلوب لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وألف النساء ، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، وعقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وأيضاً الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وقدر عنده ما ناله من المكاره فى السير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة وهره على السماح وفضّله على الأشياء ، وصغَّر فى قدره الجزيل[٢٩] .

هذا القول من ابن قتيبة ، ينقض هذا الاتهام من أساسه ، لأنه يدلنا : أولا ، على أن الشاعر كان يتصور عمله وحدة متصلة الأجزاء يسلم الواحد منها إلى صاحبه ، ويتقدم بعضه بعضاً ، لأن ذلك هو الترتيب الطبيعي فلم يكن يعتقد أن قصيدته أخلاطاً متفرقة لا توافق بينها ولا انسجام وثانيا على أن دارسي الشعر

---

(٢٩) الشعر والشعراء لأبن قتيبة : ٦/١٠

العربي أدركوا هم أيضا أن الشاعر لم يكن يلقي القول على عواهنة أو أن يكون قريضه من أجزاء لا صلة بينها.

إن إدخال الشاعر الحكمة والوصف فى ثنايا قصيدته لا يجعلها أشتاتا متفرقة ، لأن الشاعر لا يأتي بها إلا إذا كانت الحالة تستدعي وجودها استشهاد على غرض يريده الشاعر ، أو استخلاصا من فكرة عرضها ، وكذلك يأتي الوصف أيضا .

وحسبك أن ترجع إلى القصيدة العربية لترى فيها التناسق والانسجام وسوف أنقل هنا رأى ناقد محدث فى وحدة القصيدة العربية ، وقد شرب لنا مثلا بقصيدة لبيد ، كما نقلت لك رأى ناقد قديم .

ويقول الدكتور طه حسين : " قال صاحبي أن تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية فى الشعر القديم خاصة هو أنها ليست ملتئمة الأجزاء وإنما تأتيها الوحدة من القافية ومن الوزن ، فلولا أن لبيدك هذا قد اختار البحر الذى اختاره ، والقافية التى اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ولكانت أبياتا منثورة لا قِران لها فأجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ فقلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماما ما لا شك فيه ، ولا ضار عليه .

وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعني أسطورة من هذه الأساطير التى أنشأها الافتنان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم ، والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين :

الأول : أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي .. وإنما يدرسونه درس تقليد ويصدقون ما يقال لهم من الكلام فى غير تحقق ولا استقصاء وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات وقل منهم من يحفظ القصيدة ، ويدرسها كاملة .

والسبب الآخر : يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة .. فى غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق وينسون أن كثيراً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً

وإنما نقلته الذاكرة فأضاعت منه ، وخلطت فيه ، ولم تحسن الرواية ، فكثر الاضطراب فى هذا الشعر .

ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر قد استوفي حظه من هذه الوحدة العضوية ، فقد جاءت القصيدة من قصائد ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله ، وإنما أقف معك عند قصيدة لبيد واتحداك وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية .. أمامك قصيدة لبيد فأرني كيف نقدم فيها وتؤخر ؟ وكيف تضع فيها بيتاً مكان بيت ، دون أن تفسد معناها إضاداً وتشوه جمالها تشويها .. وإنها بناء متقن محكم ، لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ، ونقضه نقضاً[٣٠] ثم يمضي الناقد عارضا قصيدة لبيد مبيناً ما فيها من وحدة واتساق ولم يكن ابن قتيبة فى حديث عن وحدة القصيدة العربية يبدع بين نقاد العرب الأقدمين ، فالجاحظ مع إيمانه بأن العرب يحبون التنوع فى القصيدة يقول[٣١]" إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أُفرغ إفراغا واحداً ، وسُبك سبكاً واحداً[٣٢] .

ومعني سهولة مخارجه حسن انتقاله من معني إلى معني ، ومن غرض إلى غرض حتى يصبح الشعر وحدة مترابطة ، ولعل حبهم لهذه الوحدة فى القصيدة هو الذى جعلهم يكرهون أن تكون القصيدة كلها أمثالا فتفقد هذه الوحدة وتصبح مفككة لا رابط وجمع بينها إذ يكون كل بيت فيها دالا على حكمه قد لا يكون بينها جامع يصلها بساقتها أولا حقها .

وأصرح من ذلك فى الحديث عن وحدة القصيدة ما ذكره ابن طباطبا إذ يقول : وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو

---

(٣٠) حديث الأربعاء : ٣، ٤

(٣١) نفس المرجع : ٥

(٣٢) العمدة : ١٧٢/١

قبحة، فيلائم بينها ، لتنظم له معنيها ويتصل كلامه فيها ،ولا يجعل بين ما قد يبدأ وصفه ، وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعني الذى يسوق القول إليه(٣٣).

وقال فى موضع آخر مبينا طريق صناعة الشعر: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة خصَّ المعني الذى يريد بناء الشعر عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعني الذى يرويه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ، على تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعاً لما تشتت منها .

فأنت تراه وهو شاعر ناقد ، يلزم الشاعر أن يربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض ، ويصل أبياتها جميعا بحيث لا يكون بينها ثغر ولا فجوات.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن الكلام إذا انقطعت اجزاؤه ولم تتصل فصوله ذهب رونقه وغاض ماؤه(٣٤) .

ولعل من أقوى النصوص التى وردت عن نقاد العرب فى وحدة القصيدة هو ما رواه ابن رشيق إذ يقول : أن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتي انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تخلف محاسنة وتعفي معالم جماله ووجدت مذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يجمعهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان(٣٥) .

---

(٣٣) عيار الشعر : ١٢٤

(٣٤) الصنامين : ٤٢

(٣٥) سر الفصاحة :: ٢٥٣

أرأيت تشبيه القصيدة بجسم الإنسان ودقة هذا التشبيه من حيث دلالته على أن القصيدة وأن اختلفت أجزاؤها تكون وحدة مترابطة منسجمة كاملة الاتصال مثلها فى ذلك مثل خلق الإنسان .

ويدلي ابن سنان الخفاجى بدلوه فى الحديث عن وحدة القصيدة فيقول : ومن الصحة صحة النسق والتنظيم وهو أن يستمر فى المعني الواحد ، وإذا أراد أن يستأنف معني آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه[٣٦] ومعني ذلك أن بناء القصيدة لا يكون صحيحا إلا إذا تلاءمت الأجزاء واتصل بعضها ببعض وتعلق بعضها ببعض من هذا الاتصال، وبالتعلق تنشأ وحدة القصيدة ويتكامل بناؤها.

ومن هذا الغرض يبدو أن نقاد العرب منذ القديم ، ومنذ تحدثوا عن خصائص الشعر العربي ، بحثوا أمر وحدة القصيدة وتلمسوا هذه والوحدة وأوجبوا على من يتعرض لنظم القصيد أن يرعي هذه الوحدة ويعمل على انتظامها وليس بصحيح إذا ما اتهم به شعراء العرب ونقادهم من إغفال أمر الوحدة فإنهم تحدثوا عنها وعنوا بها .

واهتم نقاد العرب بالتناسب بين أبيات القصيدة بعضها وبعض كما اهتموا بضرورة التناسق بين مصراعي البيت من حيث المعني والروح وعابوا البيت من الشعر أن فقد التناسق كقول طرفة :

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

فليس المصراع الثاني بمشاكل للمصراع الأول لأنه فى الأول يتحدث عن الشجاعة التى لا يفر معها إلى أعالي التلاع ، خوفا من لقاء الأعداء ، فلما جاء بالاستدراك لم يستدرك على هذا المعنى ، بل جاء بمعني جديد ، هو وصف نفسه بالكرم ومن هنا لم يكن مشاكلا للشطر الأول من البيت ، ولو أنه قال : أخوض غمرات القتال ببسالة لأجاد.

---

(٣٦) السابق : ٢٥٣

ونقدوا عدم التناسق بين الشطرين قوة وضعفا ، فعابوا على أبي المتاهية رثاءه لأحد الخلفاء بقوله :

مــــات الخليفـــــة أيهـــــا الــــثقلان فكـــأنني أفطـــرت فـــى رمضــــان

قالوا : إن الناس عندما سمعوا الشطر الأول رفعوا رؤوسهم ، وفتحوا أعينهم فقالوا: نعاك إلى الإنس والجن ، ثم ما لبث أن أدركته الفترة ، فقال الشطر الثاني : يريد أنى عندما جاهرت بهذا القول ، كأنما جاهرت بالأفطار فى نهار رمضان وكل واحد ينكر ذلك على ويستعظمه ، وهو تشبيه ضعيف لا يناسب قوة النعي فى الشطر الأول[٣٧] .

بل عابوا عدم التناسق بين الروح السارية فى شطرى البيت ، بأن تكون الروح فى الشطر الأول قوية عنيفة، بينما هى ضعيفة متهالكة فى الشطر الثاني ومما يروي من ذلك أنهم قالوا فى بيت جميل :

ألا أيها الركب النيـــام ألا هبـــوا أسائلكم : هل يقتل الرجل الحب؟

قالوا : إن النصف الأول من البيت كأنه أعرابي فى شملة ، بينما النصف الآخر كأنه من مخنثي العقيق[٣٨] يريد أن الشطر الأول فيه رجولة وعنف ، إذا يطلب من الركب النيام أن يهبوا من نومهم ولا يطلب من الركب ذلك إلا لرد غارة مثلا ، ولا يكون ليلقي عليهم سؤالا مخنثا عن قتل الحب للرجل .

---

(٣٧) العمدة : ١٩٨/٢

(٣٨) الأغاني : ١١٤/٤